National Library of Canada

Acquisitions and Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction des acquisitions et des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

UTOPIA AND ANTI-UTOPIA IN V. VYNNYCHENKO'S NOVEL "SUN MACHINE" ("SONIACHNA MASHYNA")

УТОПІЯ Й АНТИУТОПІЯ В РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА «СОНЯЧНА МАШИНА»

BY

TARAS V. KOZNARSKY

©

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS

IN

UKRAINIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF SLAVIC AND EAST EUROPEAN STUDIES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1994

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Acquisitions and Bibliographic Services Branch
Direction des acquisitions et des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-94870-1

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: TARAS V. KOZNARSKY

TITLE OF THESIS: UTOPIA AND ANTI-UTOPIA IN V.VYNNYCHENKO'S NOVEL "SUN MACHINE" ("SONIACHNA MASHYNA")

УТОПІЯ Й АНТИУТОПІЯ В РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА «СОНЯЧНА МАШИНА»

DEGREE: MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1994

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and expect as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

T. Koznarsky

78 Highland Ave., Apt. 4
Cambridge, MA 02139, USA

June 7, 94

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled UTOPIA AND ANTI-UTOPIA IN V. VYNNYCHENKO'S NOVEL "SUN MACHINE" ("SONIACHNA MASHYNA") УТОПІЯ Й АНТИУТОПІЯ В РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА «СОНЯЧНА МАШИНА» submitted by TARAS V. KOZNARSKY in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS in UKRAINIAN LITERATURE.

Oleh S. Ilnytzkyj

Professor Oleh S. Ilnytzkyj

Natalia Pylypiuk

Assistant Professor Natalia Pylypiuk

John-Paul Himka

Professor John-Paul Himka

June 2, 94

Abstract

This thesis focuses on Volodymyr Vynnychenko's *Sun Machine* ("Soniachna mashyna"). One of the most remarkable examples of Ukrainian belles-lettres in the first half of the twentieth century, this novel was a bestseller in the 1920s. Beside appealing to a very broad Ukrainian audience, it became the object of many ardent literary discussions. In the mid 1930s, however, Vynnychenko's works — beginning with the *Sun Machine* — were banned and excluded from the canon of Ukrainian literature. In Soviet Ukraine the *Sun Machine* was republished only in 1989. Approximately seventy years after it first appeared, the novel — once again— attracted considerable interest among Ukrainian readers.

Many critics in the 1920s referred to the *Sun Machine* as the first utopian novel in Ukrainian literature. Most authors, however, espoused the dogmas of vulgar ideological criticism and condemned the novel as bourgeois, useless and — even — harmful reading. In the minority were those critics who observed a more professional literary approach and expressed less extreme evaluations of the novel. They, however, tended to doubt the utopian nature of the *Sun Machine*.

Thus, the aim of this thesis is to consider this novel's generic type, along with its ideology, poetics and narrative techniques. Such an approach can help us assess, in preliminary fashion, the *Sun Machine*'s place within the context of Vynnychenko's oeuvre, as well as its place in the history of Ukrainian literature.

With this goal in mind, in the first chapter I set up the terminological framework of the thesis. At the outset I review the term "Utopia" in a historical perspective, and define the specifics of "literary utopia" and its attendant subgenres: "utopia," "anti-utopia," and "dystopia." In this chapter I also indicate that my analytical method combines three approaches: the historical, the literary and the sociological. Finally, in this chapter, I

indicate that "utopia" in my thesis will be viewed — from a sociological perspective — as the manifestation of socially determined utopian thinking.

In the second chapter the history of the *Sun Machine* as a publication is briefly reviewed.

In the third chapter I analyze the novel according to the three-pronged approach devised in the first chapter. The combination of the historical, literary and sociological perspectives leads me to conclude that the *Sun Machine* is constructed as a sequence of anti-utopia, dystopia and utopia. As a matter of fact, this sequence is clearly reflected in the three-partite structure of the novel.

In the third chapter I also consider the ethical doctrine of the novel from the point of view of utopianism. The configuration and relationship between types of discourse employed in the novel suggest that the *Sun Machine* can be characterized as the interaction of counter-utopias. However, the analysis of genre, ideology and discourse does not fully explain what motivates the dynamics of the fictional world in this novel.

In an attempt to discover what motivates these dynamics, I devote the fourth chapter to a study of the grotesque and the *Sun Machine'* s carnival poetics. I analyze the specifics of visual presentation in Vynnychenko's fictional world as well as his narrative techniques. This leads me to conclude that carnival and the grotesque constitute the main feature of the *Sun Machine'* s poetics.

In the fifth chapter, I summarize the conclusions of my analysis and review the idea of "utopianism" in Volodymyr Vynnychenko's works and the Ukrainian cultural continuum. The *Sun Machine* plays a pivotal role in both.

Резюме

Ця робота присвячена романові Володимира Винниченка «Сонячна машина» – одному з найцікавіших явищ української прози 1920-х років. У кінці 1920-х – на початку 1930-х, до заборони творчості Винниченка в СРСР, цей роман був бестселлером серед масового українського читача і предметом численних літературних дискусій. З середини 1930-х рр. творчість письменника, починаючи із «Сонячної машини», була заборонена і викреслена з контексту української літератури. Лише в 1989 році роман було перевидано, і широкі кола українських читачів з великим зацікавленням відкрили для себе цей твір.

Особливість «Сонячної машини» полягає в тому, що вона вважається першим утопійним романом в українській літературі. Однак у наявних критичних матеріалах найчастіше провадиться вульгарно-ідеологічна критика, мета якої – засудити твір як буржуазне, шкідливе і маловартісне чтиво, і в таких випадках сам термін «утопія» має ідеологічно забарвлену негативну коннотацію. У тих працях, де дається літературознавча оцінка та характеристика, висловлюються сумніви щодо належності «Сонячної машини» до жанру утопії. Тому мета цієї роботи – з'ясувати жанрову, ідейну та поетико-стилістичну специфіку роману як утопійного твору, що дозволяє по-новому оцінити його місце в контексті української літератури та творчої еволюції В. Винниченка.

У першому розділі вироблено методологічний і термінологічний апарат дослідження утопії. Термін «утопія» розглянуто в історико-літературному ракурсі, дано короткий огляд проблематики та історичного розвитку утопій. З'ясовано специфіку літературної утопії і визначено піджанри «утопії»,

«антиутопії» та «дистопії». В соціологічному ракурсі утопію розглянуто як прояв «утопійного мислення».

У другому розділі коротко розглянуто історію написання і публікації роману.

У третьому розділі, на основі вищеопрацьованих методологічних засад, зроблено спробу по-новому розглянути «Сонячну машину» і довести, що її жанрову структуру можна трактувати як комбінацію і послідовну презентацію утопії, дистопії й антиутопії. По-друге, досліджено морально-етичну доктрину роману з точки зору утопійності. По-третє, показано, що конфігурація та взаємодія дискурсів у творі визначається боротьбою контр-утопій. Однак було з'ясовано, що жанровий, ідеологічний та дискурсивний аналіз ще не дають змоги пояснити і вмотивувати динаміку фікційного світу «Сонячної машини» як цілого.

У четвертому розділі зроблено спробу пояснити цю динаміку поетикою карнавально-гротескової презентації фікційного світу «Сонячної машини». Розглянуто «кінематографічність» роману як спосіб візуальної презентації героїв і подій. Виявлено, що головною та визначальною рисою поетики твору є гротеск і карнавальність (трактовані на основі Бахтінської методології вивчення середньовічної народної культури).

У п'ятому розділі сформульовано висновки роботи, коротко окреслено контекст «утопійності» в українській літературі, роль та місце в ньому «Сонячної машини», а також місце роману у творчій еволюції В. Винниченка.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Professor Oleh S. Ilnytzkyj (my supervisor) and Dr. Natalia Pylypiuk for their constant scholarly assistance, comments, advice, patience and support throughout this project. At the final stage, Professor John-Paul Himka offered stimulating comments that helped to clarify some aspects of my thesis. Also, I am indebted to my colleague Bohdan Nebesio for his assistance and information on the history of the cinema and on the relationship between cinematographic and literary narrative techniques.

Зміст

Вступ 1

I. Проблеми методології та термінології дослідження утопії 5

1. Літературно-історичний аспект вивчення утопії 5

А. Термін «утопія» 6

Б. Проблематика утопії 7

В. Аспекти історичного розвитку утопії 16

Г. Літературно-жанрові аспекти утопії 17

2. Соціологічні виміри утопії 37

II. Коротка історія роману 46

III. Утопія й «утопії» в «Сонячній машині» 54

1. Дефініції, характеристики, оцінки 54

2. Проблема утопійності простору та часу в «Сонячній машині»... 66

3. Ультраімперіалізм-омнеїзм як антиутопія 78

4. Сонцеїстичний переворот і дистопія «жуйного» сонцеїзму 91

5. Перспектива позитивної утопії 100

6. Проблема утопійності морально-етичної доктрини «Сонячної машини» 106

7. Становлення фікційного майбутнього як боротьба контр-утопій 125

IV. Проблеми карнавально-гротескової поетики роману 131

1. «Сонячна машина» як роман-видовище 131

А. Граматичний теперішній час та його «наслідки» в романі 136

Б. Візуалізація, «кінематографічність» і нарративна техніка 137

В. Банальність і «кінематографічність» 146

2. Гротесковість, святковість, карнавальність «Сонячної машини» 149

А. Гротескові образи роману 152

Б. Сміх і сміхова атмосфера в романі 166

В. Свято і карнавал в романі 169

Г. Дискурс свята й анти-свята 181

V. Висновки, підсумки та перспективи 188

Бібліографія 208

Вступ

Винниченкова «Сонячна машина» була з перших так званих «білих плям», які раптом випливли на масовочитацьку поверхню ще до радикальних заяв, метаморфоз і перефарбовувань періоду *незалежности* і *розбудови державности* України. Вона появилася в 1988 р. в журнальному варіанті, а в 1989 р. – в книжковій серії романів і повістей видавництва «Дніпро». І це, на мою думку, був один з цікавих творів-факторів «учуднення» (перефразовуючи термін О. Білецького про цей роман) широкої української аудиторії.[1] Фактор іншості, «показової» (на поверхні) неукраїнськості, екзотичності, блискучого вміння захопити читача напруженим сюжетом і всілякими пригодами спричинився до того, що «Сонячна машина» якийсь час перебувала в галузі букіністичного книгообміну,[2] і хоча, розуміється, потрапити в найвищу попитову категорію (Дюма, Пікуль, зарубіжний детектив) вона не могла, тим не менше на полиці з «історичними» романами П. Загребельного чи там якогось Теодора Микитина її цілком можна було побачити. І це, здається, був чи не перший твір української «більш-менш класичної» художньої літератури (я не здивуюся, якщо чи не єдиний), який отримав такий «привілейований» статус.

---

[1] Додам, що приблизно в 1989-1991 рр., крім «Сонячної машини», вийшли збірки оповідань Винниченка *Краса і сила*, *Намисто* (для дітей, у «Веселці»), збірник п'єс і, що також знаменно, Політвидав України, з дещо некомуністичною метою «задля заробку», заходився видавати тритомне *Відродження нації*. Планувалося видати навіть багатотомне видання (10, здається, томів у «Дніпрі», і була проведена підписка), поховане тепер в умовах економічної скрути.

[2] В другій половині 1980-х – на поч. 1990-х в умовах радянського книжкового дефіциту (на книжки дещо іншого, ніж соцреалістичний, гатунку), в букіністичній торгівлі була популярною система вільного книгообміну, де щасливий власник книжки «підвищеного попиту» міг обміняти її на якусь іншу. Зараз, в умовах вільного «книжкового» ринку, ця система стала неактуальною – книжка не обмінюється, а купується – згідно з попитом на неї (я маю тут на увазі передусім ширшу аудиторію, а не «заядлих» бібліофілів).

Серед львівських студентів-філологів, до яких автор цієї роботи мав щастя тоді належати, роман користувався чималою популярністю. Її головними факторами були багатство, драматизм і європейський розсяг сюжету, наявність у героїв у Винниченковому зображенні інтригуючих почувань, сцен і частин тіла (менш актуальних для, скажімо, соцреалістичних героїв, які віддавали і душу, і тіло рідній партії), блискуча й енергійна жива мова, не «консервно-літературний» і сентиментальний, як кілька в томатному соусі, сленг, і... Але на жаль, літературознавчого інструментарію для аналізу «Сонячної машини» було не так уже й багато, а такі «кити» ідеологічного літературознавства, як «ідейність», «партійність» і «народність» почувалися в романі, як «не в тому» морі. Про це може свідчити методологічна еклектика цікавої загалом післямови П. Федченка до роману.[3]

За п'ять років параметри літератури, статус читання художньої літератури, конфігурація читача в Україні серйозно змінилися (очевидно, як і політико-економічна та культурна атмосфера і тенденції).[4] Що стосується масового читача, то до його вибору зараз велика кількість куди пікантнішої та розважальнішої продукції з куди більшим арсеналом інтригуючих частин сюжету та тіла. Що ж стосується читача елітарнішого, то за останні роки з'явилося чимало перекладної та й «своєї» літератури (Ю. Андрухович, В. Цибулько, Є. Пашковський та ін.), які все більше відсувають «Сонячну машину» в розряд «класики», у сферу історії літератури. І постає завдання вивчити жанрово-стильові та ідеологічні параметри роману як явища української прози 1920-х років, де своєрідно віддзеркалюються тенденції розвитку української пореволюційної культури.

[3] П. Федченко, «Соціальна фантастика Володимира Винниченка». В. Винниченко, *Сонячна машина* (Київ: «Дніпро», 1989), с. 611-618.

[4] Я цілком усвідомлюю тут своє завдання дати лише загальну картину «появи» Винниченкового роману в культурно-ідеологічній атмосфері кінця 1980-х, не претендуючи на детальне та скрупульозне з'ясування проблем Винниченкового читача та рецепції, які за обсягом вимагають монографічних досліджень.

При вивченні «Сонячної машини» стикаємося з кількома проблемами, які вимагають серйозного розгляду. Попри значну кількість статей, що появилися в кінці 1920-х, в момент найбільшого читацького зацікавлення романом, більшість їх трактує твір з вузько-класових і часто вульгарно-ідеологічних позицій; маємо небагато професійних літературознавчих праць (по суті, дві статті: «„Сонячна машина" В. Винниченка» О. Білецького та «„Сонячна машина" як літературний твір» М. Зерова).[5] І ці наявні роботи – лише підступи до детального вивчення роману, вони залишають більше сумнівів та неясностей, ніж відповідей. Сумнів номер один, висловлений і Зеровим, і Білецьким, полягає в тому, що «Сонячна машина» – перший в українській літературі утопійний роман, але, по суті, назвати його утопійним не можна. І другий, Зеровський закид полягає в тому, що нарративно-стильові параметри твору не узгоджуються з його жанровими особливостями. Але ці характеристики даються без точного методологічного окреслення, яке б дозволило точно визначити поняття і аспекти утопії, а також жанрові особливості Винниченкового роману. На даний момент жанрове визначення Зерова: «розволокла, на 800 сторінок, ремарка кінодраматурга»,[6] видається щонайменше недостатнім. Мета цієї роботи, виходячи з попередніх оцінок та характеристик, переосмислити і з'ясувати утопійні аспекти «Сонячної машини», визначити головні засади поетики роману.

З цією метою в першому розділі розроблятиметься методологія та термінологія дослідження утопії як соціо-культурного феномену і як літературного твору. Буде розглянуто термін «утопія», головні ознаки, проблематика та напрямки історичного розвитку утопій. Також буде зроблена

---

[5] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка», у кн. О. Білецький, *Літературно-критичні статті* (Київ: «Дніпро», 1990), с. 121-131. М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», у кн. М. Зеров, *Твори в двох томах* (Київ: «Дніпро», 1990), т. 2, с. 435-457. Детальний розгляд цих праць див. у III і IV розділах даної роботи.

[6] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 444.

спроба з'ясувати методологію дослідження утопії в ширшому соціологічному та вужчому літературно-жанровому контекстах, які б дозволили б трактувати «Сонячну машину» в кількох аспектах: жанровому, ідеологічному та дискурсивному. В другому розділі коротко розглядатиметься історія роману. В третьому та четвертому розділах, на основі виробленої методології, буде зроблено спробу переосмислити наявні досі критичні оцінки та характеристики та запропонувати нове прочитання роману як утопійного твору, а також з'ясувати головні риси поетики «Сонячної машини». Це дозволить не тільки визначити жанрово-стилістичні та ідейні параметри роману, але і краще зрозуміти його місце в контексті української літератури 1920-х рр., а також в контексті Винниченкової творчості.

I. Проблеми методології та термінології дослідження утопії

Проблеми з дефініцією та визначення соціально-культурного контексту утопії вимагають цього розділу. Термін «утопія» належить до тих надуживаних понять (як, скажімо, «гра», «прогрес» і т.п.), які легко розростаються і тоталізують думку і погляд дослідника. Утопією може виявитися програма оздоровлення американської нації у виконанні Б. Клінтона (як і будь-яка політична чи ідеологічна програма); утопією можна назвати історію, ідеологію, освіту, мову та літературу,– навіть цю магістерську роботу (уповаю в Бозі, що до таких крайнощів не дійде); але утопію можна звести і до вузькоокресленого літературного жанру. Тому першочерговим завданням вважаємо з'ясування термінологічного і методологічного апарату, визначення «спільного утопійного знаменника», на основі якого можна систематизувати аспекти дослідження.

1. Літературно-історичний аспект вивчення утопії

Серед масиву наукової літератури про утопію[1] можна виділити принаймні чотири більш-менш цілісні підходи до утопії: історичний, літературний, соціологічний та філософський. Перші два підходи я розглядатиму разом. Обидва, аналізуючи окремі утопійні твори, з'ясовують їх тематику і проблематику, а також типологію утопійних моделей. У цьому підрозділі я ставитиму за завдання а) розглянути термін «утопія»; б) схарактеризувати

---

[1] Серед найважливіших праць, використаних у цій роботі, хотів би назвати монографії: K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times* (Cambridge: Basil Blackwell, 1991); P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia* (New York: Columbia University Press, 1986); W. Biesterfeld, *Die literarische Utopie* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974); W. H. G. Armytage, *Yesterday's Tomorrows. A Historical Survey of Future Societies* (London: Routledge & Kegan Paul, 1968); G. Kateb, *Utopia and Its Enemies* (London: The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Ltd., 1963); збірники F. E. Manuel (ed.) *Utopias and Utopian Thought* (Cambridge: Houghton Mifflin Company, The Riverside Press, 1966) та В. А. Чаликова (сост.), *Утопия и утопическое мышление* (Москва: «Прогресс», 1991).

«класичну» проблематику утопії; в) дати короткий огляд історичного розвитку утопії; г) підсумувати термінологію і обгрунтувати термінологічний інструментарій даної роботи.

А. Термін «утопія»

Проблеми з тлумаченням терміну «утопія» виникли відразу після його впровадження, тобто виходу «Золотої Книжечки» Т. Мора в 1516 р. По-перше, грецьке «у-топія» можна було трактувати стосовно ідеальної державної моделі як «ніде» і «не-тут». По-друге, англійська фонетика дозволила маніпулювати з префіксом, як дифтонгічним «у», і говорити про «оу-топію»– тобто місце, де добре живеться,– хоча в самого Мора утопія досить виразно трактується передусім як фантастична, вигадана держава. Термін «утопія» досить популярний в XVI-XVIII ст. і визначається як «idealis Respublica», «respublica ficta», «respublica imaginaria», не справжня, але вигадана і моральна країна.[2] Наступною і не вельми щасливою спробою було впровадження в середині XIX ст. німецьким дослідником Р. фон Молем терміну «Staatsroman», «роман про державу, який „непідходяще", не по-правовому її описує» (беручи до уваги, що термін «роман» все ще мав на той час пейоративний відтінок – як несерйозна вигадка, розвага).[3] Не заглиблюючись далі в історичні екскурси, додам лише, що з диференціацією та концептуалізацією наук, як, очевидно, і в процесі соціально-історичного розвитку та досвіду виникають нові тлумачення й модифікації утопії. Утопія трактується в контексті теорії соціалізму та комунізму (напр., в «Маніфесті», «Німецькій ідеології» класиків, в роботі Енгельса «Розвиток соціалізму від утопії до науки»); соціально обумовлених форм мислення (у К. Мангайма [K. Manheim], П. Рікьора [P. Ricoeur], А. Дойблера [A. Däubler], М. Платтеля [M. Plattel], Ф. Мануеля [F. Manuel]); форм і

---

[2] W. Biesterfeld, *Die literarische Utopie*, с. 2.
[3] Там же, с. 2-3.

моделів державного устрою (у К. Поппера [K. Popper], Л. Мамфорда [L. Mumford], Р. Нозіка [R. Nozick]); морально-етичному (публіцистика Дж. Оруелла [G. Orwell], А. Кьостлера [A. Koestler], роботи Дж. Катеба [G. Kateb], Ч. Волша [Ch. Walsh]) і, звичайно, в контексті літератури – літератури в цілому як культурно-соціального феномену (*Література як утопія* П. Хотєвіца [P. Chotjewitz], праці Д. Штайнбаха [D. Steinbach], Г. Крисманського [H.-J. Krysmanski]), і в контексті вивчення літературних жанрів (в А. Мортона [A. Morton], Н. Фрая [N. Frye], К. Кумара [K. Kumar], Ґ. Морсона [G. Morson], Г. Ґюнтера та ін.). Головною визначальною рисою утопії (практично в усіх зазначених вище аспектах) видається її трансцендентний характер, трансцендентність просторова – центральне утопійне «ніде», яке, на думку Р. Рюйє [R. Ruyer], по суті означає, що описане може відбутися де завгодно,– і (або) часова (іноді зустрічається визначення «ухронія»; додам тут лише, що це «ніколи» не менш амбівалентне, як і «ніде»). Трансцедентність дозволяє дистанціюватися і подивитися на реальність іззовні (про співвідношення цієї трансцендентальності та реальності, про жанрові параметри утопії мова ітиме далі).

Б. Проблематика утопії

1) *Простір утопії.* Простір, «просторовість» та середовище утопії належать до найважливіших з її аспектів. Почну з «географічного» розташування і природних умов. В класичній утопії (і не тільки утопії,– згадаймо аналіз держави у Монтеск'є) географія має безпосереднє відношення до чесноти і державного благоустрою. «Географія» утопії, по-перше, це гра з «ніде», з імовірністю-фікційністю, утопійна держава часто відсовується на лімінальні широти, на межу пізнаного людиною світу (в Новий Світ у Мора, в малодоступні регіони – острів Цейлон у Кампанелли, під землю чи під воду, напр., в Тарде; або в космос – на Місяць, на Марс і т. п.). По-друге, географія

та природне середовище ізолює благочестиву державу від шкідливих впливів, це часто острів або укріплений поліс. Це також невелика держава – в такій легше підтримувати ідеальне життя. Звичайно, з освоєнням планети людиною стало наївним прийомом вишукувати таємничі острови, тому об'єкт зображення або відсовується у космос, або, що спостерігаємо частіше, в інший час,– часова трансцендентність превалює в сучаснішій утопії. Сучасна утопія (в контексті модерного соціально-економічного та політичного розвитку) часто трактує ідеальні державні моделі у світовому масштабі (скажімо, у Белламі, Морріса, Замятіна, Оруелла). Природні умови (клімат, родючість землі, природні копалини, рельєф), які виступають важливим компонентом давньої утопії (теж будучи часто вирішальним господарським і по суті політичним чинником того часу), в сучасній утопії менш важливі (як і в сучасній економіці). На основі наведених вище параметрів можна говорити про утопії аскетичного обмеження, ізоляції і «замкнутого циклу» (найхарактерніший приклад – «Закони» Платона) і про утопії достатку, прогресу, відкриті та глобальні утопії.

Простір утопії має глибоке символічне значення. Просторова та архітектурна структура держави (або міста) гармонізує з будовою космосу і, я б сказав, структурою духовною чи ідейною: тут панують симетрія-рівновага та чітка концентрична ієрархія. Класична утопійна держава або місто мають вигляд правильної геометричної фігури (квадрат або круг, концентричні кола); у сакральному центрі знаходиться храм, місце правителів. Мури, укріплення, планування житлових приміщень ярусами довкола центру теж співвідносяться з ієрархією цнот і віку (геронтократична утопія Платона, ієрархія простору в Кампанелли). Тут можна додати, що ці античні та гуманістичні (і навіть пізніші) проекти пов'язані з просторовою експансією держав, з заснуванням і реконструкцією міст, колоній, захопленням нових територій. Згадаймо,

наприклад, античні колонії, прохання Плотина до імператора Ґаллієна про заснування «Платонополісу», проект ідеального міста для ідеальних мешканців Гіпподамуса Мілетського, архітектуру французької революції (втілення *ідей* в камені), архітектурно-утопійні проекти Ле Корбюзьє, Ф. Галлерса[4], російських (і радянських) архітекторів 20-х і навіть 30-х років. Місто, крім того, можна розглядати як продукт і джерело чіткої ієрархічної соціальної організації; особливо, в Л. Мамфорда місто (і, по суті, держава – давньоєгипетська, але навіть сучасна, з певними застереженнями) мислиться як «мегамашина» – невидима трудова, військова людська машина.[5] Одним з важливих аспектів вважатимемо співвідношення урбанізму – антиурбанізму (або деурбанізації, в широкому сенсі, напр., антична Аркадія або «природний» золотий вік; в Руссо, Торо, децентралізовані громади у Морріса). Порівнюючи функціонування простору в утопії-місті та аркадійській утопії-саді, Г. Ґюнтер зазначає:

> Простір саду – як свідчать уявлення про рай Старого заповіту, а також антична ідея «золотого» віку – є не радіальною і не функціонально-геометричною конструкцією, йому властива первинна, але окультивована природність... Це місце невимушеного родинного життя в колі близьких і споконвічної близькості людини до природи. В першому випадку маємо справу з раціонально освоєним простором, у другому – з гармонією людини та її оточення, яке існувало задовго до перших спроб планування.[6]

Паралельно слід розглядати взаємодію природи і науки-техніки в утопійних проектах (починаючи від Ф. Бекона, утопія осмислює шляхи підкорення природи, наукового прогресу тощо). В наш час реальним фактором стає екоутопія – екологічне мислення і глобальне планування гармонійного середовища життя людини.

---

[4] W. Biesterfeld, *Die literarische Utopie*, c. 12.

[5] Л. Мэмфорд, «Миф машины», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 84.

[6] Г. Гюнтер, «Жанровые проблемы утопии и „Чевенгур" А. Платонова», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 253-254.

2) *Стосунки утопії із зовнішнім світом.* Тісно пов'язаним з попереднім видається аспект стосунків утопійних держав із зовнішнім «поза-утопійним» світом. Найчастіше утопійна держава прагне уникнути чужих впливів, які можуть корумпувати і підірвати її благоустрій. Вона гостинно приймає, але й ізолює закордонних гостей, обмежує подорожі за кордон і контакти утопійців із зовнішнім світом (це дозволяється найбільш досвідченим та ідейно загартованим громадянам; особлива увага цьому питанню приділяється у Платона, в «Законах»). Зовнішня торгівля (всередині країни найчастіше замість торгівлі існує державний безгрошовий розподіл матеріальних благ), гроші, золото та «валюта» є виключною прерогативою держави. За кордон вивозиться надлишок вироблених продуктів та товарів. Гроші, виручені від зовнішньої торгівлі, ідуть на придбання тих кількох видів сировини, яких немає на території держави, а також на військово-зовнішньополітичні потреби (особливо у Мора, Платона). Утопійні держави в разі потреби успішно ведуть війни, головним чином з метою самозахисту, але іноді й більш експансивні, з метою розширення території, підтримки союзників або покарання «порушників». Війна і військова підготовка, крім того, виступають одним з важливих факторів виховання громадян, підтримання бойового й активного духу в державі, збереження доблесті та цнот.

3) *Політична структура утопії.* Політична оганізація утопійної держави здебільшого середня між олігархією та демократією (на зразок Платонової політеї, обраної олігархії, яка користується великим моральним авторитетом), політична влада строго, вертикально ієрархічна і здійснює вертикальний контроль та нагляд за державою. Органи влади і посадові особи обираються громадянами. Рідше зустрічається децентралізована (Морріс) або анархійна модель (напр., в хіліастичних рухах, анархістських теоріях Прудона, Кропоткіна). Залежно від міри державного примусу над громадянами Р. Нозік

виділяє імперіалістичну (примусову), місіонерську (базовану на переконуванні) та екзистенційну (добровільну) утопійні моделі держави.[7]

У класовій структурі головним, на мою думку, є розрізнення еліти (стражі, законники, вихователі, правителі) та належно сформованої, податливої та одноличної «робочої» маси (або тричленна формула: еліта – «середня» маса, з якої формується бюрократія – «чорна» маса [раби в деяких утопіях], покидьки суспільства або джерело фізичної праці).

Виникнення чи запровадження утопії в життя відбувається в результаті воєн чи «революцій», крупних соціальних чи природних катаклізмів (коли люди, втомлені беззаконням і хаосом, перед загрозою якоїсь катастрофи, вирішують створити спасенне ідеальне врядування,– у Платона, Мора, Тарде), іноді в результаті технологічного прогресу. І ще один політико-соціальний аспект утопії, пов'язаний з попередіми природно-географічними: статика – динамізм. «Ідеальність» держави вимагає консервації, непорушності, адже будь-яка зміна чи відхилення від ідеального стану неминуче означатиме – в негативний бік, означатиме занепад, корупцію, розклад, загибель ідеалу. Утопія практично аж до Бекона («Нової Атлантиди», побудованої на ідеї науки та прогресу) характеризується ультра-консерватизмом, статикою, це своєрідний *perpetuum immobile*, за висловом Р. Дарендорфа[8] (чи не найразючіший приклад статики, яка доходить до самоцілі за будь-яку ціну, знаходимо в «Законах» Платона, де незмінним мусить дотримуватися все – від числа мешканців 5040, до мелодій пісень, і будь-які нововведення належать до найтяжчих гріхів і злочинів). Додамо також, що в античній та гуманістичній утопії акцент поставлено таким чином, що держава, політична структура є похідною від ідеї (блага чи справедливості), немовби одягаючи задане наперед

---

[7] R. Nozick, *Anarchy, State, and Utopia* (New York: Basic Books, Inc.,Publishers, 1974), c. 319-320.

[8] R. Dahrendorf, "Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis," у зб. G. Kateb (ed.), *Utopia* (New York: Atherton Press, 1971), c. 103-106.

благочестя, тоді як сучасну утопію цікавить передусім державна модель як передумова здійснення і розвитку людини.

4) *Організація праці в утопії.* Робота, виробництво в утопійній державі здебільшого тотально організовані. Щоб забезпечити всіх мешканців усім необхідним, запроваджено всезагальну зайнятість. Крім того, всезагальна і старанна праця дозволяє скоротити робочий день, по можливості звільнити населення від важкої та чорної роботи (для цього існують раби, штрафники, або військовополонені або, в новішій утопії,– машини чи роботи). Поділ праці трактується по-різному: у Платона спостерігаємо чітку і непорушну професійну спеціалізацію (кожна людина немов закріплюється за певною суспільно необхідною виробничою функцією), у Мора бачимо почергове виконання сільськогосподарських робіт, вивчення кількох професій та зміна професій (Мор, Кампанелла). Поділ діяльності на фізичну та розумову (духовну, ідеологічну) зустрічається майже скрізь. Еліта або верства населення, з якої формується бюрократія й еліта, зайняті невпинним і невтомним самовдосконаленням, перфекцією чеснот, контролем і підтриманням держави в стані ідеальності; тоді як фізичну роботу виконують найнижчі касти населення (Платон, Оруелл). З огляду на виробничий рівень та стосунки можна говорити про утопії аскетичні та гедоністичні (в яких людина тішиться високорозвиненими і витонченими матеріальними благами; порівняймо, наприклад, Гакслі й Оруелла), на базі цього сформовано ставлення до комфорту і багатства. Власність в утопії державна, з різним ступенем усуспільнення (від обов'язкових засобів виробництва до помешкання і т. д.).

5) *Сім'я, етика, мораль.* В підтриманні божественної гармонії космосу і людини, утвердженні та підтриманні статичного ідеалу роль сім'ї трактується по-різному: звичайна сім'я ліквідовується і розчиняється в патріархальній за

природою «мегасім'ї»-державі за рахунок спільності жінок і дітей (у «Республіці» Платона, в Кампанелли) або, на більш модерному цивілізованому рівні, за рахунок відносин взаємності, вільного кохання і вибору партнера (Гакслі, Маркузе). Суспільною «молекулою» може виступати сім'я-община (у Мора – сільськогосподарська сім'я з 30-40 чоловік) або «традиційна» сім'я (Платон, «Закони»). Утопійна держава дуже зацікавлена в постійному контролі за громадянами, будь-яка «втеча» в індивідуальний світ пристрастей, вподобань, інтиму, неконтрольованих потягів і насолод трактується як загроза уніфікованій та одностайній ідеальності суспільства (напр., в Оруелла, «1984»). Тому влада намагається якомога більше обмежити роль і функцію (навіть як принцип чи категорію) особистого вибору та вподобання в житті громадян – або перетворивши інтимні стосунки у довільну гру, де учасники не прив'язуються одне до одного надовго,– або впроваджуючи державні євгенічні функції оптимального фізично-морально-кастового підбору партнерів (Платон, Кампанелла). Навіть там, де існує сім'я, приватне життя максимально «усуспільне», ідеологізоване, публічне. Для цього провадяться інститути спільного харчування (згадаймо в «Законах»– навіть бенкети з використанням вина для вивідання думок співгромадян), спільного виховання дітей, спільних занять – вправляння і вдосконалення цнот, фізично-військові вправи та ігри, співи та хороводи, публічні читання. Отже практично головним «виробництвом» чи «господарством» утопії часто виступає морально-ідейне само-продукування, само-відтворення континууму «ідеальна людина –ідеальна держава». Очевидно, що мораль підпорядкована цим завданням і допускає «релятивність»: благородну брехню, постійну модифікацію інформації у вигідних державі цілях (див. Платон, макіавеллівські способи ведення війн у Мора, Оруелл).

До розглянутих вище аспектів виховання та моралі додам, що і педагогіці зовсім не чужі утопійні ідеї. К. Зауер в «Утопійній рисі педагогіки» [K. Sauer, *Der utopische Zug in der Pädagogik*] зазначав, що педагогіка вже тому утопійна, оскільки виховання постає між минулим і майбутнім, тобто як націлений в майбутнє процес.[9] Утопійні ідеї можемо спостерігати в педагогіці, наприклад, радянській, 20-30-х років. Згадаймо «республіки юних», дитячі колективи і комуни, піонерію, жовтенят-«груденят», макаренкову комуну, дитячі твори з утопійним забарвленням (Корчак, Родарі). І навпаки, дидактична роль і функція властива «дорослій» утопії та утопійній фантазії. Крім того, часто можна говорити про певну інфантильність утопійних мешканців (податливість, маріонетковість, безтурботність, життя-гра). Особливо у Платона, в «Законах»:

> Кожний чоловік і кожна жінка нехай проводять своє життя, граючи в чудовні ігри... Треба жити у грі. Що ж це за гра? – Жертвоприношення, пісні, танці... Кожна людина, доросла чи дитина, вільна чи раб, чоловік чи жінка – цілком уся держава повинна безперестанку співати для самої себе чарівливі пісні... Вони повинні так і сяк постійно видозмінювати і різноманітнити пісні, аби, співаючи, отримувати задоволення і якусь непогамовну пристрасть до співів.[10]

7) *Мова, мистецтво, релігія в утопії*. Одним з надзвичайно важливих функціональних елементів утопійного суспільства є мова. По-перше, мова мусить бути ідеальною в тому сенсі, що вона становить понятійну систему, кругозір і спосіб мислення людини. Мова має найвищий онтологічний статус – мова творить «реальність», «утопію», «суспільство» (всі ці програмово-фікції), і вона є втіленням та рефлексією ідеї блага. Тому мова, інформація, комунікація наскрізь пронизана законом, мораллю та ідеологією держави, ніяких відхилень не допускається, велику регулятивну роль відіграє цензура.

---

[9] W. Biesterfeld, *Die literarische Utopie*, c. 77.
[10] Платон, «Законы».– Платон. *Сочинения в 3-х тт.*, т. 3, ч. 2, (Москва, 1972), с. 282, 132.

Особливо чітко ці преміси спостерігаються у Платона (передусім в «Законах»): мова тут є втіленою доброчинністю, зазначимо її два головні аспекти: мова (дискурс) є чітко ієрархічною, право вислову, право дискурсу, яке по суті дорівнює праву закону, належить старшому за віком і державною посадою; а по-друге, дискурс в утопії є монологічним, репетитивним, однозначним (який не допускає інтерпретацій та відхилень) і авторитарним. Комунікація знизу – догори виглядає як слухняне і добросовісне сприймання, питання-прохання мудрого слова і погодження-похвала (або однозначне засудження ворога). Всі непогодження, неузгодження, або просто інформація, яка виходить за рамки утопійної публічної комунікації, належать до внутрішньої, закритої комунікації, прерогативи і функції правителів. Не дивно, що будь-який критицизм, особливо з уст молодих, є страшним злом і злочином. Сама нарративна структура «Законів» вражає читача: це і творення держави «з мови», і діалог, що зводиться до суцільного і монотонного підтакування трьох старців.

А по-друге, мова мусить бути однаковою, в сенсі спільної семіотичної системи; однаковість і статичність мови (навіть в «1984» Оруелла це статичність: мова дорівнює буттю, вона не має минулого і майбутнього, вона є програмово теперішньою, вона не має інтерпретації, по суті, на обрії оруеллівського суспільства – смерть мови) є запорукою тотальної однаковості мислення і взаєморозуміння (тут можна згадати і ультра-прагматичну мову в «Чудовному новому світі» О. Гакслі,– герменевтичні проблеми Дикуна). В утопійних творах часто фігурує ідеальна «благородна» мова: мова мешканців Утопії Мора близька до перської, в Тарде («Фрагмент майбутньої історії») – це грецька мова. Очевидно, що культура, мистецтво, література так само, як і мова, підпорядковані цілям системи (навіть на рівні структури, наявних чи можливих інституцій). Найбільш хрестоматійним прикладом є трактування

літератури (поезії), образотворчого мистецтва і музики у «Державі» та «Законах» Платона (особливо на рівні теорії відображення), які нема особливої потреби тут повторювати. Утопійна релігія трактується як така, що дорівнює або допомагає закону та ідеології (у Платона, Мора або в Гакслі – публічна «релігія Форда»). Я не погодився б із твердженням В. Бістерфельда про релігійну толерантність в класичній утопійній державі[11]; навіть у Мора ця толерантність має свої межі: напр., аморалізмом і майже злочином вважається заперечення душі. Серед утопійних релігійних доктрин зустрічаємо деїзм, релігію природи, пантеїзм. Цікавою видається релігійно-астрологічна (наукова) доктрина Міста Сонця Кампанелли, з обожествленням правителя *Sol*.

B. Аспекти історичного розвитку утопії

Передусім зазначу, що поняттю «утопія» я надаю в цій роботі ширші концептуальні рамки і допускаю трактування утопії як архетипу, в тому розумінні, що трансцендентність, фантазія і уявлення про «краще-інше» життя властиві різним історичним і соціальним типам мислення. Коли, наприклад, К. Кумар постулює, що утопія з'явилася аж у контексті гуманізму – на основі таких параметрів, як монастичні впливи, відкриття Нового Світу, секулярність модерної утопії та дескриптивність як форма викладу[12], у мене виникають застереження, що всі ці параметри є радше історично детерміновані, аніж центрально-імманентні в понятті утопії (крім того, що майже до кожного з параметрів К. Кумара можна підшукати окреме застереження, звертаючись, скажімо, до утопії античної). Очевидно, що гуманістична чи модерна утопія не тотожні з античною, але відмінності радше полягають у тому, що, за словами Х. Маравалля, поняття «утопія» (як і її

---

[11] W. Biesterfeld, *Die literarische Utopie*, c. 7.
[12] K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, c. 19-28.

параметри) співвідноситься з історичним характером епохи, в яку воно з'являється (або проявляється).[13] Гуманістична утопія має перед собою довгу традицію, на яку вона орієнтується і яку переосмислює. Я вважаю більш виправданою точку зору, що утопію можна трактувати як відкритий архетип, розвиткові якого властиві моменти закріплення, перегрупування і перенаголошення компонентів в рамках цілісної структури (перефразовуючи Петтруччані[14]). Намагаючись уяснити «лінію» історичного розвитку утопії, можемо згадати схему Лесі Українки в статті «Утопія в белетристиці», яка не поступається багатьом пізнішим (Герцлера, наприклад): за формою, ступенем розвитку, сферою і способом побутування вона виділила теологічну (у формі міфа, легенди, потім казки; а також пророчу – яка вже має політичне забарвлення), історичну, філософську, релігійно-догматичну та белетристичну утопії.[15] Крім того, я схильний вважати утопію або утопійність явищем, ближчим до універсальних, аніж виключно феноменом західної цивілізації, як це робить К. Кумар[16] (беручи до уваги парадистичні образи численних міфологій та релігій, профетичні уявлення іудаїзму; образи ідеального граду, ідеальної спільноти-братства, співвідношення еліти та юрби в політико-філософській думці ісламу[17]).

---

[13] Х. Маравалль, «Утопия и реформизм», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 216.

[14] А. Петруччани, «Вымысел и поучение», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 98.

[15] Леся Українка, «Утопія в белетристиці», Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти томах* (Київ: «Наукова думка», 1977), т. 8, с. 155-198.

[16] K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, c. 19.

[17] А. Игнатенко, *В поисках счастья* (Москва: «Мысль», 1989), розділи про доброчесне місто Аль-Фарабі, с. 78-99; про громаду чистих братів, с. 111-127; про ідеальну общину, керовану філософами, Ібн Рушда, с. 217-238. Хоча впливи Платона та Арістотеля на формування ісламської думки безперечні, слід зазначити, що, по-перше, ісламська урбаністична утопія не замикається на Платоні і розвиває свої соціально-філософсько-натурфілософські доктрини щастя й ідеального міста, а, по-друге, неправомірно трактувати утопію євроцентрично також із-за ідейно-культурного обміну Заходу і Сходу, особливо, в добу середньовіччя – адже ідеї ісламських мисленників (особливо Ібн Рушда [Аверроеса] – не лише медично-прикладні, але й соціально-філософські) вплинули, в свою чергу, на формування європейської думки. Не випадково в «Новій Атлантиді» Ф. Бекона острів щасливих людей (Бенсалем) та його правитель (Альтабін) названі на арабський кшталт. Див. А. Ігнатенко, с. 244-245.

Найдавніші утопійні уявлення знаходимо в міфі. Зокрема, в античному,– це образи золотого віку (в Гезіода, Овідія), переосмисленого потім римськими поетами в аркадійську утопію непишного достатку і гармонії з природою; островів блаженних (Платон); легенда про Атлантиду, гомерівські лотофаги. В ветхозаповітній релігійній доктрині зустрічаємо візії нового Єрусалиму, в Апокаліпсисі – небесного граду. Вже у Платона можна побачити розмаїту розробку утопійних ідей та образів, яка далеко не зводиться до одної «Республіки»: 1) філософсько-дидактичний міф (образи материка блаженних у «Федоні», золотого віку Кроноса в «Політику» та «Законах»; 2) ідеальна держава-модель, сконструйована в думках з філософською та виховною метою («Республіка»); 3) реставраційна утопія-легенда (Атлантида в «Крітії», опис післяпотопного злиденно-доброчесного устрою в «Законах»); 4) утопія як космологічна модель, яка символізує всезагальну гармонію, фаталізм і катастрофізм («Політик», «Закони»); 5) утопія як законодавча, наближена до практики політико-філософська доктрина («Закони»).

Розглядаючи утопію в ширшому історико-культурному ракурсі, муситимемо відмовитися і від положення про її «аристократизм». Утопізм можна простежити в фольклорі, у візіях і релігійних та повстанських рухах селян та нижчих верств населення (див., напр., Ф. Манюель про Мюнцера та анабаптистів[18]). В європейському фольклорі зустрінемо цілу низку назв: Schlaraffenland, Cockaigne чи Cocagne (з франц. етимології – кухня), жирне царство, царство з молочними ріками-кисільними берегами. Було б наївно приписувати усім цим царствам «тотальний» ідеалізм, ці образи, навіть відбиваючи важливість харчового достатку на тому соціальному рівні мислення, радше амбівалентні і не без долі іронії чи й пародії. Є. Трубєцкой,

---

[18] Ф. Мэнюэль и Фр. Мэнюэль, «Утопическое мышление в западном мире», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 21-48.

розглядаючи образи жирного царства, утопії бездіяльної ситості, дармового або злодійсько-шахрайськи завойованого достатку в російських народних казках, приходить до висновку, що справжнім, протилежним першому утопійним ідеалом казки виступає образ краси несказанної (персоніфікованої ідеї краси і добра, віщої нареченої, Василиси Премудрої), здатної перетворити світ.[19]

Дж. Катеб у книзі «Утопія та її вороги», звертає увагу на те, що антиутопізм можна простежувати набагато раніше його буйного виквіту в XX столітті, в контексті споконвічної боротьби позитивної та негативної настанови до ідеалів.[20] Мені тут радше йдеться про амбівалентність утопізму – антиутопізму. Хоч важко проектувати давнє сприймання утопічних проектів, часом виникає підозра в пародійності. Скажімо, «Держава Сонця» Ямбула (II ст. н. е.) в переказі Діодора Сіцілійського описує мешканців семи екваторіальних островів, яким невідомі вади тогочасної доби. В цій державі домінує принцип примітивної рівності (обов'язкова і всезагальна праця, регламентований розподіл їжі) і принцип природної чистоти, вельми доречний стосовно цієї благословенної землі, де поля колосяться круглорічно, з землі б'ють цілющі джерела, змії позбавлені отрути, а звірі є водночас резервуарами бальзамів, здатних вилікувати будь-яку хворобу. Та й самі мешканці – величезного зросту, всі однакового вигляду, без волосяного покрову, з роздвоєним язиком, завдяки чому можна вести дві бесіди одночасно (об'єкт моєї найбільшої заздрості), живуть здорові до ста п'ятдесяти років, а помирають, напившися відвару з трави забуття.[21] Я швидше інтуїтивно схильний припускати тут наявність пародійно-сатиричного елементу. Або в

---

[19] Е. Трубецкой, *Иное царство и его искатели в русской народной сказке* (Москва: Издание Г. А. Лемана, без зазначеного року), с. 37-40.
[20] G. Kateb, *Utopia and Its Enemies*, с. 4-5.
[21] Цит. за А. Петруччани, «Вымысел и поучение», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 101.

комедіях Арістофана – неважко знайти пародійні натяки на Платонову благочесну державу (напр., в «Лісістраті»).

Однак я засидівся в античності. Середньовічні утопійні візії пов'язані з іменами Августина, Пелагія, мілленаристів, релігійно-революційних рухів. Європейський монастир, на думку Ф. та Фр. Манюелів, був першою інституцією, де вирішувалася християнська утопійна проблема створення суспільства, яке було б одночасно подобою божественного благоустрою на землі і підготовкою до чудового майбутнього.

Утопійні візії ідеального християнського суспільства та сам жанр утопії кристалізуються, синтезуючи попередню традицію, в добу гуманізму. В XVI – на поч. XVII з'являються «Утопія» Мора, «Християнополіс» Андреаса, «Місто сонця» Кампанелли, «Нова Атлантида» Бекона, знаменуючи новий рівень розвитку ідеї та жанру і зростання інтересу до них. Початки індустріалізації, секуляризм, відкриття Нового Світу безперечно вплинули на зміни та розширення соціально-культурного кругозору. Порівнюючи гуманістичну (модерну) утопію з середньовічною та античною, К. Кумар зазначав, що перша вже мислиться не стільки як рецепт або ілюстрація філософських категорій, але як опис функціонуючого суспільства, в якому читач «запрошений» взяти участь.[22] Тут наголошується роль праці (напр., в Андреаса, де місто мислиться як одна велика майстерня), віра в матеріальне зростання суспільства. Відкидається центральна в епоху середньовіччя концепція «першого гріха» і «падшої» від Адама людської натури, натомість висувається модель людського вдосконалення та добробуту, якого людина досягає своїми власними зусиллями. Людина (у Мора, зокрема) – *tabula rasa* – ні добра, ні зла від природи, але суспільство, закони, правила життя

---

[22] K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, c. 25.

реалізують потенціал людини до добра. Згадаймо також пріоритет задоволення і насолоди в житті утопійців Мора.

Від «Нової Атлантиди» Ф. Бекона (1627) бере початок експансивна та динамічна утопія соціально-економічного прогресу. Тут домінує віра в те, що знання і наука переможуть «адамове» падіння людини. Едем можна відтворити на Землі колективним людським зусиллям, наукою, вмінням, експериментом, оволодінням тайн природи та її підкоренням. Це перша утопія науки; майстерні, лабораторії, дослідні установи Нової Атлантиди мають передусім практичні, утилітарні функції; завдяки науці життя людини стає легшим, здоровішим, щасливішим. Технічні винаходи трактуються майже як імітації божественного творіння (порівняймо, напр., із статикою і законсервованою тотальністю знань і науки в *Місті Сонця* Кампанелли).

Доба Просвітництва цікава не так літературно-утопійними творами, скільки постановкою питання про ціну прогресу і відродженням «аркадійських» ідей поміркованих і легкодосяжних потреб, гармонії людини з природою,– передусім у Руссо, в аналізі джерел соціальної нерівності. В «Додатку до „Подорожі" Буганвіля» Дідро старий таїтянин виступає пропонентом природного достатку, природного «тихого» щастя – замість надмірних зусиль, конкуренції, боротьби з природою, прогресу дорогою ціною.

В 1771 р. з'являється «Рік 2440» Мерсьє (L.-S. Mercier, *L'An 2440*), перший впливовий футуристичний твір у світовій літературі. Велика французька революція видається, висловлюючись метафорично, «Новим Світом» у соціальному масштабі, відкриваючи обрії соціальних експериментів та ідей суспільних змін. «Кодекс природи» Мореллі, Бабеф і «Заговір Рівних», з ідеями усуспільнення землі, засобів і продуктів виробництва, відкриває революційний вимір утопії. В кінці XVIII ст. Тюрго захищає тезу про прогрес людської раси та розуму, Кондорсе в «Нарисі історичної картини прогресу

людського розуму» бачить на обрії світ універсальної рівності, просвіти і миру. В утопійні погляди приходять елементи секулярного і переконаного футуризму, світового прогресу, ідеї незвичайного достатку і матеріального розвитку, пов'язані з індустріальною революцією та використанням машин, ідеї безконечного вдосконалення, не лише економічного, але й індивідуального та соціального (немислимі в непорушній класичній утопії).

Щоб коротко окреслити утопію XIX-XX ст., здалося б якихось зо сто сторінок, як, наприклад, у книзі К. Кумара. Спробую зробити це трошки коротше, жертвуючи деталями і наголошуючи те, що може допомогти в розгляді «Сонячної машини».[23] Продовжуючи лінію історичного аналізу утопій як одної традиції, де взаємодіють і «чергуються» соціальний аналіз та белетристика, можемо зазначити, що утопія XIX і XX ст. розвиваються під знаком соціалізму (або соціалізмів). В перших декадах XIX ст. висувається плеяда утопістів, мисленників і експериментаторів,– Р. Оуен, Сен-Сімон, Ш. Фур'є, Е. Кабе. Ідеї відмирання держави і самоврядування, емансипації жінок, економічний досвід колоній та фаланстерів були засвоєні марксизмом. Хоча Маркс критикував утопійний соціалізм і наголошував практику політичної боротьби та революційної діяльності, відмовляючись від футуристичних картин і прогнозів, в його візії соціалізму та комунізму безперечно наявний утопійний елемент. І навіть в самій революційній діяльності. Як зазначав Л. Колаковскі:

> Чому утопія є передумовою всіх революційних рухів? Тому що історичний досвід, закладений в соціальній свідомості, показує, що цілей, які видаються нездійсненними тепер, ніколи не досягнути, якщо вони не будуть сформульовані... Неможливе на даний момент може стати можливим саме тому, що воно було заявлене ще тоді, коли воно було неможливим.[24]

---

[23] Огляд утопії XIX-XX ст. я базую на книзі К. Кумара, с. 33-131, 380-424.
[24] Взято з книги: K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, c. 65.

В комуністичному суспільстві Маркса людина є виробником, праця продовжує бути головною людською діяльністю, але праця, позбавлена відчуження, праця як перша життєва потреба, де соціально необхідна і вільна творча діяльність синтезовані. В неопублікованих замітках до «Капіталу», *Grundrisse*, він спробував передбачити повністю автоматизоване суспільство, де відсутня «безпосередня» праця, і все виробництво здійснюється машинами. Але навіть тут людина не звільнена повністю від виробництва, вона виступає радше як наглядач і регулювальник виробничого процесу. Людська роль полягає в здійсненні своєї продуктивної сили-влади, свого розуміння природи і оволодіння природою. Справді вільна праця, відкинувши примітивні фізичні аспекти, буде діяльністю контролю над природними силами у виробничому процесі. Особливо цікаві в плані утопії ранні Марксові «Економічні та філософські рукописи», де комунізм мислиться як «реінтеграція людини, її повернення до самої себе, подолання само-відчуження». Ліквідація приватної власності, відчуження знаменуватиме тріумф природно людського, тобто соціального життя. Це також докорінно змінить стосунки людини і природи. Природа стане творінням людини і засобом людського само-творення. Тому за комунізму не тільки людина досягне найповнішого здійснення своєї природної людської сутності, але й природа буде «гуманізована».[25] Утопія першої половини XIX ст. (за винятком кількох творів, напр., «Подорожі в Ікарію» Е. Кабе), коли соціалізм вважався близьким на обрії орієнтиром – виражена в політико-філософських творах. Лише в кінці століття, коли стає зрозумілим, що до справжньої перемоги соціалізму ще далеко, соціалістичні ідеї та візії переходять з практичної політичної комунікації у сферу комунікації літературної. Після 1870 р. белетристичні утопії ростуть, як гриби. Тільки в 1871 р. виходять «Прийдешня раса» Е. Бавлера-Литтона [E. Buwler-Lytton, *The*

---

[25] Взято з книги: K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, с. 49-65.

Coming Race], «Битва Доркінга» Дж. Чесні [G. Chesney, *The Battle of Dorking*] та «Еревон» С. Батлера [S. Butler, *Erewhon*]. Розмаїті версії соціалістичної утопії знаходимо у творах «Дивлячись назад» Е. Белламі [E. Bellamy, *Looking Backword*], «Фріленд [вільна земля]» Т. Герцки [T. Hertzka, *Freeland*], «Новини нізвідки» В. Морріса [W. Morris, *News from Nowhere*], «Душа людини за соціалізму» О. Уайльда [O. Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*], «Передбачення» і «Сучасна утопія» Г. Уеллса [H. G. Wells, *Anticipations*; *A Modern Utopia*]. На думку К. Кумара, цей перехід соціалізму з трактатів і брошур в жанр традиційної літературної утопії пов'язаний з тим, що для прихильників соціалізму (які вже не мають певності Сен-Симона чи молодого Маркса в достеменній досяжності ідеалу) він стає своєрідною гуманістичною релігією,– віра в людський прогрес не схолола, яскрава картина не поблякла, але реальні цілі і строки «пришестя» відсуваються у віддалені часи. І не дивно, що наступна реакція проти ідеї прогресу і безконечного вдосконалення матиме здебільша форму реакції проти прогресивної соціалістичної утопії, і модерна антиутопія буде, по суті, теж соціалістичною, тільки начорно перефарбованою.[26]

Історія американського утопізму XIX ст. належить до найцікавіших процесів у розвитку ідей, експериментів, ідеологійних течій, у проникненні утопії в національну свідомість. З самого початку освоєння Америка мислиться як територія, відкрита демократії, новому суспільному устрою – *novus ordo saeclorum*,– топографічні назви і навіть архітектура Вашінгтону свідчать про безперечний утопійний елемент. (Ще в XVI ст. можна знайти випадки, коли «Утопія» Мора виступала в ролі «підручника» для побудови колоній або коли перші поселення базувалися на системі громадської

---

[26] Там же, с. 66-68.

власності[27]). Звичайно, ейфоричні надії переселенців швидко розвіювалися при зіткненні з важкими природними умовами, необхідністю величезних зусиль, конфліктами з корінним населенням. Тому утопія мислиться не як готова благословенна країна, а як потенціал, обіцянка Едему, який треба вибудувати, виплекати власними руками. В американській ідеології посьогодні виразно простежується усвідомлення вибраності, особливої, дорученої від Бога месіаністичної місії втілити і провести в життя майбутнє всього світу. Хоч і не знаходимо аж так багато американських літературних утопійних творів, зате в жодній іншій країні нема такої багатої практичної, експериментальної утопійної традиції. Америка XIX ст.– це, за словами Р. Нозіка, грандіозна *мета-утопія*. В тому сенсі, що утопія – це не якесь одне благополучне суспільство чи якась одна візія життя, але передусім географічно-соціальні рамки, середовище для утопій, величезна, неосвоєна повністю територія, яка дозволяє людям формувати утопійні громади будь-якого типу.[28] І навіть дати можливість кожному здійснити свою індивідуальну візію, класичний випадок – «Волден» Г. Торо [H. D. Thoreau, *Walden*]. В першій половині XIX ст. виникає величезна кількість утопійних поселень і громад (і зникає та занепадає в другій половині), серед яких найбільш відомі – Нова Гармонія Р. Оуена, Онеїда П. Нойєса [P. Noyes], ікарійські громади Е. Кабе. Не дивно, що саме в Америці, країні індустріального прогресу та організованої праці, розгортається дія утопії Е. Белламі «Дивлячись назад», найпопулярнішого і найвпливовішого утопійного твору XIX ст.

З кінця XIX ст. прогрес трактується уже не так оптимістично. З одного боку, джерелом антиутопізму були песимізм і скепсис з приводу здатності людини досягти більшого, ніж помірний, ступеня щастя, а з другого – страх,

[27] Там же, с. 71.
[28] R. Nozick, *Anarchy, State, and Utopia*, с. 311-312.

що досягнута чи впроваджена утопія стане ще більшим «кошмаром», ніж недосконала дійсність, що реалізована утопія позбавить людство творчого прагнення, неспокою, фантазії, що щасливе суспільство насправді стане в'язницею людини. А по-третє, якою ціною буде збудоване те обіцяне в майбутньому щастя?

Вище вже говорилося про амбівалентність утопійного-антиутопійного, яка простежується ще від античності. Однак, як вважає К. Кумар, «стосунки утопії та антиутопії не симетричні. Антиутопія сформована утопією і «паразитує» на ній... Утопія постачає антиутопії позитивний зміст, на який антиутопія дає негативну відповідь».[29] Антиутопія є програмово мета-літературною, вона є відповіддю на попередні утопії, вона передбачає і розраховує на знання читачем попередньої утопійної традиції. Та й сама утопія часто містить елементи сатири й автосатири, сумніву та песимізму. Наприклад, зображення тріумфу машини і зведення людини до рівня її прислужників у «Еревоні» С. Батлера. Той самий автор нерідко звертається до протилежних жанрів або, щонайменше, ідей у різні періоди життя (Уеллс, Гакслі). А крім того, як зазначив Н. Фрай, зміна читацької рецепції може спричинити цілком протилежне прочитання твору (напр., соціалістичні утопії «Дивлячись назад» Е. Белламі або «Вісті нізвідки» В. Морріса можуть в XX столітті сприйматися як антиутопії дегуманізації і примітивізації людини[30]).

Дегуманізація й механізація людини стають центральними проблемами антиутопії кінця XIX століття. «Франкенштейн» М. Шеллі, «Легенда о Великом Инквизиторе» і «Записки из подполья» Ф. Достоєвського вважаються тими творами, які в повній гостроті й тотальності поставили ці питання, служачи за модель пізнішим антиутопістам. На формування

---

[29] K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, с.100.

[30] N. Frye, "Varieties of Literary Utopias," у зб. F. E. Manuel (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, с. 29.

антиутопійного песимізму вплинув також фрейдизм, зокрема «Цивілізація та її прикрощі [незадоволення]». За Фрейдом, схильність до агресії є природним інстинктивним нахилом людини, який становить найбільшу загрозу цивілізації. Весь розвиток людства розглядається як безконечна війна між Еросом, конструктивним інстинктом життя, і Танатосом, деструктивним інстинктом смерті. Тому інтелектуальні та емоційні основи утопійних надій – лише наївні «райські колискові».

В цих стосунках утопійного слід розрізняти контр-утопії та анти-утопії. Утопійність – антиутопійність передусім передбачають тематичне наставлення до зображуваного майбутнього і пафос твору. Контр-утопійність означає відповідь на конкретний утопійний проект або модель у вигляді альтернативи (так, утопія В. Морріса «Вісті нізвідки» є контр-утопією до утопії «Дивлячись назад» Е. Белламі; антиутопія «Машина зупиняється» Е. Форстера є контр-утопією до утопій Г. Уеллса тощо).

Двадцяте століття часто характеризується як доба присмерку, смерті утопії, паралічу утопійної фантазії. Світова війна, нацизм, геноцид і сталінізм, підірвали віру в зв'язок прогресу та майбутності. Серед ключових антиутопійних текстів першої половини XX ст.– «Залізна п'ята» Дж. Лондона, «Мы» Замятіна, «Чудовний новий світ» О. Гакслі, «1984» Дж.Оруелла. Однак не можна говорити про відсутність утопійних творів: в тому ж періоді виходять наукова утопія «Волден 2» Б. Скиннера [B. F. Skinner, *Walden 2*], аркадійська утопія Р. Ґрейвса «Сім днів у новому Кріті».

Пост-індустріалізм пов'язаний з одного боку з футурологічними надіями кінця 1960-х, спробами передбачити нову технологічну еру і людину (Г. Кан [H. Kahn], А. В'єнер [A. Wiener], Й. Ґальтунг [J. Galtung]), з другого – з «відродженням» гуманізму і віри в прогрес людини, зокрема, в синтезі еволюційної біології та християнства Т. де Шардена, з його поняттям

еволюційного руху до повного розвитку і вияву ноосфери. По-третє – з ідеями фрейдо-марксизму і переосмисленням стосунків Еросу і цивілізації – зокрема, у Г. Маркузе. Головна буржуазна форма принципу реальності – принцип виконання [*performance principle*] де-актуалізується, за Маркузе, в процесі розвитку цивілізації. Матеріальне та інтелектуальне зростання суспільства забезпечить безболісне задоволення людських потреб без необхідності домінації. В таких умовах антагоністичне співвідношення між принципом задоволення та принципом реальності зміниться на користь першого. За панування не-репресивного принципу реальності зміниться і відродиться потенціал і енергія лібідо:

> тіло, не використовуване як постійний інструмент праці, буде ресексуалізовано... Поширення лібідо передусім виявить себе в реактивації всіх ерогенних зон і, в результаті, у відновленні пре-генітальної поліморфної сексуальності і занепаді генітального панування. Тіло у своїй цілості стане об'єктом... насолоди – інструментом задоволення.[31]

Буде відкинуто моногамну патріархальну сім'ю, сексуальність буде трансфоромовано в ширшу «культурнобудівну силу» Еросу; Ерос стане одухотвореним, біологія – «окультуреною». Технічний прогрес і автоматизація вивільнять людину від потреби відчуженої праці. Праця перетвориться на гру в сфері еротизованої культурної діяльності суспільства.

Початки екологічної утопії можна простежити ще в анархістських ідеях децентралізації виробництва і суспільства, деурбанізації, конфедеративних громад, в критиці механістичності та абсурдності крупномасштабного масового виробництва (Кропоткін), в утопійній картині майбутньої Британії у В. Морріса («Вісті нізвідки»). Тема утопійно-екологічного суспільства стає особливо актуальною в 1950-1960-ті – і в

[31] H. Marcuse, *Eros and Civilisation: A Philosophical Inquiry Into Freud* (New York: Vintage Books, 1962), с. 184.

економічних та соціальних концепціях (Ґудман, Шумахер, Ерліх, Вільямс), і в літературі, де вона була виражена, з одного боку, в апокаліптичних картинах екологічної катастрофи («Потоплений світ» Дж. Балларда [J. G. Ballard, *The Drowned World*], «Звільніть місце!» Г. Гаррісона [H. Harrison, *Make Room! Make Room!*], «Вівці дивляться вгору» Дж. Бруннера [J. Brunner, *The Sheep Look Up*]), по-друге, в критиці бездуховності і негуманності пост-індустріалізму (Бьорджес, Бредбері, Юнг [M. Young], Воннегут), по-третє, у спробах створити картини суспільства гармонії людини та природи, «м'якої технології» замкнутого циклу, бережного використання природних ресурсів, мінімальної шкоди навколишньому середовищу (екоутопія, на відміну від русоїстичних анти-технологічних ідей, є високотехнологічною, однак з докорінним переосмисленням співвідношення людини, технології та природи) – в «Острові» О. Гакслі, «Екотопії» Е. Калленбаха [E. Callenbach, *Ecotopia*], романах У. Ле Ґуїн [U. Le Guin].

Характеризуючи занепад чи «присмерк» утопії і, зрештою, антиутопії, К. Кумар пов'язує його з занепадом релігійної свідомості, кризою соціалізму, розкладом романної форми в прозі.

> Утопія на протязі цього століття фрагментується, як у формі, так і в своїй аудиторії. Класична літературна утопія, винайдена Мором, занепала: в якості, якщо не в кількості, в доречності та силі заклику, якщо не у винахідливості. Утопія все ще може розвиватися в соціальній теорії, в утопійних соціальних рухах – культах, комунах, терапевтичних місіях... Однак це тільки підкреслює слабкість утопії як центрального символу, здатного викликати відгук всього суспільства. Утопія, де вона все ще існує, адресована тепер специфічним групам і аудиторіям...[32]

Однак чи йдеться тут про присмерк утопії? По-перше, фрагментація та спеціалізація харектерна не для самої утопії (чи навіть літератури), а, на мою думку, для суспільства в цілому. В добу ієрархізації, спеціалізації та

---

[32] K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, c. 420.

перенасичення інформацією суспільство в цілому (або в більшості) може реагувати хіба на наймасовіші засоби і джерела: щось на зразок *CNN* або *soap opera*, де, до речі, не так важко помітити ту чи іншу форму утопії або утопійної терапії. Отже, по-друге, було б наївно ставити зараз вимогу «великої літератури» і якихось універсально-одкровенних романів: акценти культурної комунікації зміщуються в бік кінематографу та телебачення, та й в самій літературі утопійність можна простежити і на рівні пошуку ідентичності, гри з реальністю (сюрреальність з одного боку, а з другого – ухил до ультра-реальності, нон-фікційності); і, звичайно, в масовій літературі всеможливих гатунків у «найчистішому» вигляді. Здається, що утопізм, утопійний архетип «іншого-кращого» далеко не вичерпаний.

Г. Літературно-жанрові аспекти утопії

Перейшовши до цього пункту, коли треба говорити про літературні аспекти і виміри утопії, мушу зазначити, що, власне, виділення якихось принципово літературних іманентних параметрів видається маломожливим. Утопія, може, як жоден інший «жанр», демонструє співдію соціального контексту, визначеної візії чи доктрини і літературної «форми». Якщо ми візьмемося виділяти жанр або піджанри утопії, ми *volens nolens* повернемося до необхідності оперувати знову-таки параметрами радше ідейно-соціологічними і тематичними. Сказати, що утопія – це роман, діалог, трактат,– майже нічого не означає.

Пошук і встановлення відповідного термінологічного апарату для дослідження утопії, для розрізнення і систематизації уявлення про різні утопійні твори ведеться у двох сферах. Перша – відокремлення того, що можна вважати утопією (літературною), від «усього іншого», тобто не-утопії. І тут ми знову натикаємося на дві щонайменше проблеми.

По-перше, проблема протеїчності поняття літератури, її соціально і культурно детермінованої змінності. Якщо включення Платона в методологічні рамки «чисто-літературного» ще «стерпне», якщо з Августином ще так-сяк, то з просвітництвом вже зле, а ще гірше з XIX століттям (найгірше). Але звуження рамок, зокрема, у Кумара і визначення, що утопія як літературний жанр починається від Т. Мора (про що я згадував вище), видається небезпечним тому, що воно збіднює ідейний контекст, розвиток і взаємодію утопізму в різних сферах комунікації. Оптимальним підходом до цієї проблеми мені видається *фукодіанство*. Ідеться про диференціацію та спеціалізацію дискурсів – і зовнішню, і внутрішню (особливо радикальну на початку XIX ст., очевидно, не без соціально-економічних причин). А крім того, відокремивши «літературно» Мора від усієї попередньої традиції і запровадивши ригористичний жанровий підхід, ми зіткнемося навіть в «чисто літературному» плані з проблемою, що важко тоді буде говорити і провадити генетичну лінію з наступними «навіть літературними» утопіями, XVIII чи XIX століть. Різниця між Мором і, скажімо, Тарде мені видається не меншою, ніж між Мором і Платоном. В такий спосіб концептуально літературна утопія матиме тенденцію і закінчитися на Морі (або на утопії XVI ст.). Сам Кумар небездпідставно визнає протеїчність терміну «утопія», і його аналіз розвитку утопії включає літературу, публіцистику, соціологію і т. д. Отже «утопізм», «утопію» я розглядаю в цій роботі передусім в ширшому сенсі – як тематично визначену культурно-ідейну комунікацію, яка проявляється (чи «чергується») в різних видах дискурсу, якій властива широка інтер-ідейність та інтертекстуальність. Тим більше, у випадку В. Винниченка, утопізм якого проявляється і синтезується в різних дискурсивних планах: літературному, публіцистичному, аналітичному, навіть на рівні життєвого кредо. Зрозуміло, що коли ми говоритимемо про роман «Сонячна машина», ми оперуватимемо не

тільки ідейно-тематичними категоріями, але й літературними чи «романними». Однак зведення дослідження до останніх означало б неприпустиме звуження змісту твору.

По-друге, відкинувши вузько-літературне трактування утопійного тексту, мусимо ставити питання: який текст є утопійним? Що є критерієм належності тексту до утопійної традиції чи утопії? У статті «Різноманітність (види) літературних утопій» Н. Фрай визначає утопію як «спекулятивний міф», утворений з метою створити візію, картину своїх власних соціальних ідей.[33] Звідси випливає жанрова специфіка утопії: по-перше, поведінка утопійного суспільства описана ритуально. Ритуал є важливий соціальний акт, і автора утопії цікавлять передусім ті типові акції, які важливі для наголошуваних ним соціальних елементів. По-друге, явно ірраціональні ритуали стають раціональними, оскільки їх важливість пояснена. Ритуальна поведінка утопійного суспільства таким чином стає раціонально вмотивованою.[34] Однак Фрай не ставить проблему дефініції та критеріїв «літературної утопії», літературність творів, які він розглядає (Платона, середньовічної християнської утопії, і сучасної – Гакслі і т. д.) дана апріорно. І виділені ним принципи, безперечно, є цікавою заувагою про природу утопійних суспільств, але вони не можуть бути дефініюючими. Таку «ритуальність» і «раціональність» можна прикласти не лише до Гакслі чи Оруелла, але й, наприклад, до «фінансової» трилогії Драйзера, взагалі до багатьох реалістичних романів. Успішнішим видається тематичний критерій, сформульований Є. Чаліковою в передмові до збірника *Утопия и утопическое мышление* (Москва: «Прогресс», 1991):

> Утопія – це детальний і послідовний опис уявного, але локалізованого в часі та просторі суспільства, побудованого на

[33] N. Frye, "Varieties of Literary Utopias," с. 25.
[34] Там же, с. 26.

> основі альтернативної соціально-історичної гіпотези й організованого – як на рівні інститутів, так і людських стосунків – досконаліше, ніж те суспільство, в якому живе автор.[35]

Це, на думку дослідниці, дозволяє виключити з розряду утопії короткі оповідання про майбутнє, де нема системного опису суспільства, науково-фантастичні романи, де описуються пригоди в майбутньому або технологічні дива, але не соціальний устрій, твори про підземні чи підводні світи, подібні на земний, різні психоделічні, феміністичні та фантастично-порнографічні романи. Саме це вона вважає за критерій вибору матеріалів до збірника.[36] Однак критерій «системного» «опису» далеко не самоочевидний. Як і вибір збірника – маємо тут Т. де Шардена, і Дж. Толкієна, і оповідання Р. Шеклі *Street of Dreams, Feet of Clay*, яке мені видається радше описом технології, ніж утопією, згідно з вищенаведеними критеріями.

Але почнімо невеличку термінологічну «ревізію» спочатку. Перше, що викликає застереження або принаймні уточнення (і принаймні в ракурсі методологічного підходу цієї роботи) – це «уявність» + «локалізація». «Локалізація» утопії не обов'язкова. Особливо, якщо ми трактуємо її в ширшому плані. Де знаходиться (і коли існує) республіка Платона? Країна з молочними ріками фольклорної утопії? Комуністичне суспільство Маркса? Автоматизоване місто Шеклі? Навіть якщо утопія локалізована (що я вважаю важливим і структурно значимим елементом літературного твору), на мій погляд, головним структурно-семантичним блоком поняття утопії є саме префікс «ні-», «у-» – «ніде» і «ніколи», тобто «трансцендентність», «іншість» (замість менш точної «уявності») – «уявне» в активній взаємодії з «реальним», тобто таке «ніде» і «ніколи», які переходять у «де завгодно» і «коли завгодно», і, далі,– в «тут» і «зараз». Очевидно, що утопійна альтернатива може бути

---

[35] *Утопия и утопическое мышление*, с. 8.

[36] Там же, с. 8.

кращою, а може бути й анти-альтернативою, попередженням і апокаліпсисом. Далі, щодо системного і детального опису. Що означає ця системність і детальність? Скільки сторінок (або який процент тексту) мусить бути присвячено описові економічно-соціального ладу? Скільки інституцій слід описати для досягнення цієї системності – всі? кілька? І чи можна тоді назвати утопією твори Т. де Шардена? «Вечір в 2217 році» Н. Фьодорова? «Санаторійну зону» М. Хвильового? На мою думку, головним критерієм тут мусить бути не «детальність» і не «системність»– а *центральність* витворюваної трансцендентної «контр-реальності», тобто – наскільки ці зображені соціальні інститути (незалежно, десять чи один; незалежно, півроману чи кілька речень), стосунки людини з людиною, державою, природою, самою собою; наскільки концепція трансформованої, перетвореної, «іншої» людини і людства є функціонально центральна в цілій системі тексту (літературного – роману, повісті, оповідання; публіцистичного, наукового). І тут ми приходимо до наступного висновку – про важливість «прочитання» для дефініції утопійності. Ця центральність не є іманентною, вона залежить від читацького сприймання. Я не хочу доводити цього до максимуму і твердити, що посібник про розведення кроликів може бути прочитаний як утопія, рапорт про шкідливість куріння – як антиутопія, Кампанелла – як посібник для розведення громадян, Замятін – як кримінальний роман, а Гакслі – як посібник для самогубців. Але наприклад, у трактуванні «Майстра корабля» прочитання буде визначальним – *frame of reference*, підхід і настанова читача, інтерпретатора. В які рамки ми поставимо цей роман – пригодницько-авантюрної тематики, тематики само-ідентифікації та само-пізнання автора-і-читача, тематики металітературної чи утопійної,– що виділимо і наголосимо в сприйманні тексту,– буде надзвичайно важливим для його розуміння й аналізу.

Друга «обіцяна» сфера – «внутрішньо-утопійна», тобто виділення суб-утопій, термінології для визначення підвидів. Вище вже було сказано, що контр-утопія належить до сфери інтер-ідейних та інтер-текстуальних стосунків. Екоутопія, евпсихія, сексуальна утопія, часова і просторова утопії і т. д. належать до спеціалізованої атрибутики окремих утопійних творів і були розглянуті в підрозділі про історичний розвиток утопій. В жанрово-ідейному ракурсі нас передусім цікавитиме співвідношення утопії, антиутопії, дистопії. В ядрі розрізнення цих піджанрів лежить ціннісна, оцінкова настанова твору до зображуваного, «інтимні» стосунки «трансцендентного» і «реального». Настанова антиутопії (на противагу утопії) до ідеального суспільства характеризується як негативна – тобто: А) недосяжна, або «занадто дорогою ціною», або абсурдна, недоречна, негуманна – отже в основі критерію – можливість реалізації; Б) в основі критерію лежить етична цінність самої ідеальної системи, її результатів: ідеальний лад реалізовано і він виявляється тотальним і «вічно-теперішнім» кошмаром (дистопія) – напр., у випадку «Санаторійної зони». Розрізнення антиутопії та дистопії на прикладі окремих творів не завжди легке, і ці терміни нерідко вживаються синонімічно.

Співвідношення утопії й антиутопії не вичерпується одним цим критерієм, їх стосунки більш різновимірні. Вище вже було зауважено про «похідний» характер антиутопії – як анти-жанру. Однак антиутопія може бути націленою не на утопії, а на сучасне соціальне зло. Порівнюючи обидва жанри, Ґ. Морсон кваліфікує утопію як таку, що

> руйнує кордони між образом і реальністю, тобто між художнім і нехудожнім. Часто цього досягається за рахунок обрамлення художнього тексту в нехудожнє тло, представлене як менш реальне [особливо, у випадку Мора – включення листів тощо]... Утопія, яка стверджує, а потім заперечує власний вимисел [власну фікційність] – це пороговий жанр, що описує порогову, лімінальну реальність. Пародійно протилежна їй антиутопія,

> навпаки, підкреслює небезпеку змішування вимислу і реальності – або, точніше, соціального «вимислу» з соціальним фактом.[37]

Якщо утопійні твори можна трактувати як порогову (*threshold*) літературу, то до антиутопії більш застосовний принцип комбінованого жанру.[38] Утопія в суті своїй анти-історична, її майбутнє – це друге теперішнє, вона стверджує знання, цінність ідеалу. Утопійне заперечення історії, за влучним висловом Ґ. Морсона – запрошення до пародії, антиутопії. Антиутопія спекулює категорією незнання про причини та цінності, запитує: «Чому ми вважаємо, що знаємо?», вона дихає гераклітівським духом змінності та сумніву. Якщо антиутопія презентує загальнолюдські універсалії, то ними виявляється універсальність людської потреби зростання, творчості та зміни.[39]

Варто також ще раз згадати про амбівалентність і мета-літературність, інтертекстуальність утопійних творів. Дуже часто утопійні твори можуть містити елемент антиутопії – або як сумніву, або навіть як пародії. Виділення та акцентування цих елементів, як і ціннісне ставлення до твору в цілому і кваліфікація «утопія –антиутопія» належить головною мірою до читацького сприймання. Те саме можна сказати і про відношення утопії та сатири. В контексті розгляду утопійності сатира трактуватиметься як підпорядкована грі з ієрархією «дискурсів», «цінностей», місця та часу, наявна і в утопії, і в антиутопії. Не розглядатиму тут питання співвідношення утопії та фантастики (яке передусім хронологічно не входить у рамки моєї теми); зазначу лише, що критерієм тут може бути знову-таки сутність і центральність утопійної трансцендентності, на відміну від ціннісної настанови і стосунків «фантастичного» та «реального» у фантастичних творах. Отже, підсумовуючи, зазначу, що «утопійність» як і «літературність» слід визначити як соціально

---

[37] Г. Морсон, «Границы жанра», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 246.
[38] Там же, с. 236.
[39] Там же, с. 241.

та культурно детерміновані поняття, історично детерміновані, які значною мірою залежать від читацької рецепції.

2. Соціологічні виміри утопії

Зазначу відразу, що в соціологічному ракурсі «утопія» означає радше систему поглядів або «утопійне мислення», аніж конкретний твір. Зазначаючи труднощі з інтегральною характеристикою утопій як певних моделей чи програм, оскільки вони презентують велику кількість тем, концепцій, специфічних аспектів, іноді протилежно трактуючи ту саму тему (роль релігії, статус сім'ї, рівень споживання матеріальних благ та ін.), а по-друге, відрізняються «наміри», мета утопій (напр., Л. Мамфорд в «Історії утопій» виділяє утопії втечі, ескапізму та утопії реконструкції), П. Рікьор пропонує за основу дефініції та характеристики взяти функцію утопії. Ядром тут він вважає ідею «ніде», особливу екстериторіальність утопії. Ця «нідейність» дозволяє іззовні подивитися на реальність, яка раптом набуває дивного вигляду – стан речей перестає виглядати як само собою даний, і за межами реального відкривається сфера можливого – сфера альтернативних способів життя. Саме розвиток нових, альтернативних перспектив, за допомогою яких людина радикально переосмислює своє соціальне життя, визначає головну функцію утопії.[40]

Другий важливий момент, який зближує утопію та ідеологію, полягає в тому, що в центрі утопії лежать не стільки питання сім'ї, споживання, релігії і т. д., скільки проблема влади, авторитету, легітимності та домінації в цих інститутах.[41]

---

[40] P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, c. 16.
[41] Там же, с. 17.

К. Мангайм у праці «Ідеологія й утопія» пропонує такі критерії для порівняння цих двох категорій: по-перше, критерієм, спільним і для ідеології, і для утопії є їх невідповідність, неконгруентність з існуючим довкола буттям, з реальним станом речей.[42] Трансцендентальність властива обом категоріям; кожна стадія історичного буття, за Мангаймом, огортається уявленнями, які трансцендентують це буття. Однак до тої пори, поки ці уявлення органічно входять в картину світу, характерну для даного періоду, вони виступають як ідеології.[43] Утопія в свою чергу – це така трансцендентна по відношенню до дійсності орієнтація свідомості, коли вона діє в напрямку знищення існуючої структури буття, перетворюючись у дію, частково або й повністю підриває існуючий на даний момент стан речей.[44]

Наступним критерієм зіставлення Мангайм вважає «здійсненність» тих чи інших уявлень. Ідеологіями є такі трансцендентні буттю уявлення, які ніколи не досягають реалізації свого змісту; навіть коли окремі люди щиро керуються ними як мотивами поведінки, зміст ідеологій в процесі реалізації звичайно деформується[45] (залежно від ступеня «відхилення» поведінки, базованої на ідеології, Мангайм формулює типи ідеологічної свідомості – від щирого слідування до свідомої брехні). Отже головна мета ідеології – підтримання і збереження існуючого стану речей; трансцендентні ідеологічні уявлення витворюють оболонку ілюзії, яка покриває «неконгруентність» реального буття. Утопії протидіють ідеологіям і намагаються змінити існуючу історичну дійсність, наблизити їх до своїх уявлень. Їм властивий футуристичний елемент, тоді як ідеологія орієнтована на минуле.

---

[42] К. Мангейм, «Идеология и утопия», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 113.
[43] Там же, с. 114.
[44] Там же, с. 113.
[45] Там же, с. 115.

Визначати ідеологію та утопію слід в конкретному соціально-історичному масштабі. Та сама «здійсненність» залежить від соціально детермінованої точки зору. Очевидно, що для представників пануючих верств населення утопійними будуть всі ті уявлення, здійснення яких, *з їх точки зору*, принципово неможливе.[46] Йдеться про ієрархію дискурсів: що в конкретному випадку виявляється утопією, залежить від того, хто говорить. Отже критерій «здійсненності» залежить від перспективи панівних і антагоністичних конкуруючих верств населення.

Намагаючись визначити життєвий принцип, який зв'язує становлення утопії із становленням буття, К. Мангайм характеризує їх стосунки як діалектичні:

> Кожна стадія в розвитку буття допускає виникнення того «ідейного та духовного» змісту (носіями його є певні соціальні групи), в якому конденсується все «негативне», все ще не реалізоване, всі потреби цієї стадії буття. Такі духовні елементи стають тим вибуховим матеріалом, який прориває кордони даного буття. Буття породжує утопії, вони підривають його основи і ведуть до утворення його наступного рівня.[47]

Другим після критеріології напрямком роботи К. Мангайма є формулювання соціологічної типології утопій. Порівнюючи історичний та соціологічний підхід, П. Рікьор зазначав, що історик передусім наголошує унікальність утопійних творів-проектів, унікальність подій. Спорідненість існує також між історичним підходом і дослідженням літературного жанру. «Літературний жанр «відкладає» окремий твір у сферу історії. Це означає, що історик не може вийти за межі дескриптивних концепцій».[48] Соціологічний підхід, по-перше, намагається створити узагальнену концепцію (на відміну від індивідуально-дескриптивної), по-друге, диференціювати і пов'язати утопії з

[46] Там же, с. 117.
[47] Там же, с. 118.
[48] P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, с. 273.

соціальними стратами, адже утопія – це передусім дискурс певної верстви населення, а не «незалежний» літературний твір. І по-третє, утопія трактується не тільки як набір ідей, але також як ментальність; утопійний елемент – як «домінантне прагнення», всеохоплююча символічна система – пронизує всі сектори життя.[49] Крім того, у своїй типології утопії, Мангайм вважає фундаментальним антагонізм утопій (його чотири типи утопій [або утопійних мислень]: хіліастична, ліберально-гуманістична, консервативна і соціалістично-комуністична;[50] одним з головних критеріїв їх розрізнення та протиставлення можна вважати ставлення до часу, сенс історичного часу[51]); утопії появлялися як взаємно антагоністичні контр-утопії. Концепція контр-утопій дозволяє Мангаймові ввести консерватизм до типологічного ряду; деякі утопії можуть виступати як типово антиутопійні саме тому, що кожній утопії притаманний елемент контр-утопії.

Характеризуючи сучасну ситуацію, К. Мангайм говорить про суспільну необхідність утопії, виступає проти точки зору, що в сучасну добу спостерігається смерть утопії та ідеології, пригнічення утопійної «неконгруентності», невідповідності ідеалів та дійсності. Таке неідеологічне та неутопійне суспільство «прозаїчних» прагнень і задоволеності було б мертвим. Роль утопії – зберігати дистанс між реальним та трансцендентним.

Важливим для розуміння структури утопії видається теорія Габермаса.[52] Утопія трактується як складний комплекс різнорідних компонентів і взаємодіючих сил. Головним слід вважати поняття «саморефлексії»– телеологічний компонент утопійної критики, аналізу та комунікації – тобто компонент трансцендентний (позачасовий, позаісторичний).

---

[49] Там же,с. 274.
[50] К. Мангейм, «Идеология и утопия», с. 128-157.
[51] Див. також P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, с. 275.
[52] Тут я користуватимуся інтерпретацією П. Рікьора. P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, с. 251-253.

Другий компонент утопії – культурний, він приходить з добою Просвітництва, привносячи елемент коригування дійсності, визначення рамок «здійсненності». Оскільки ідеї передаються історично, утопійна «само-рефлексійність» містить в собі не лише позаісторичне, трансцендентне,– але й культурний компонент, тобто історію. Утопія є частиною нашої історії. Третій компонент утопії – фантазія або ілюзія (відмінна від делюзії, яка не надається підтвердженню і є по суті «нездійсненною»). Ілюзія або фантазія виступають в Габермаса елементом раціональної надії.

На думку Габермаса, людськість, *humanity* ґрунтується на таких фундаментальних структурах як праця, мова і влада. Але він також додає про наявність трансцендентного, утопії, протиставляючи утопію і само-презервацію. Якщо головною функцією ідеології є встановлення ідентичності (групи чи індивідуума), то утопія, в свою чергу, «пориває з системою „само-презервації" і скеровує людство до утопійного здійснення».[53] Утопійну фантазію можна розглядати і як ідеальний мовний акт, ідеальну комунікативну ситуацію, комунікацію без обмежень і примусу. «Ми говоримо про людськість не як про „вид", а як про завдання, утопійний елемент співвідносний з поняттям людськості, до якого ми керуємося і яке безперервно намагаємося втілити в життя».[54]

В «Лекціях з ідеології та утопії», зіставляючи утопію Мора та утопії Фур'є, Сен-Симона (або типи, визначені Мангаймом), П. Рікьор зазначає, що, хоч утопія Мора і є альтернативою до реальності, автор не має жодної надії в її впровадження.

> Як джерело іронії, утопія [літературна] може стати засобом підриву реальності, але вона також є і втечею від реальності. В подібних випадках, коли ми не можемо діяти, ми пишемо. Акт

---

[53] Там же, с. 252.
[54] Там же, с. 253.

> писання дозволяє певну втечу, яка виступає характеристикою літературних утопій.[55]

Але фікції (у випадку Фур'є, Оуена чи Сен-Симона) можуть бути не лише мріями поза межами реальності, але можуть і формувати нову реальність. Підсумовуючи порівняння ідеології та утопії, Рікьор зауважує, що коли ідеологія повторює і підтверджує, даючи спотворену картину існуючого стану речей, утопія володіє фікційною владою пере-описання життя. Як ідеологія оперує на трьох рівнях: спотворення, легітимізації й ідентифікації,– так функціонує й утопія:

> Там, де ідеологія виступає як спотворення [реальності], утопія є фантазією – повністю нездійсненною... Це ескапізм, характерний втечею в літературу. По-друге, там, де ідеологія виконує функцію легітимізації, утопія є альтернативою до теперішньої влади... Всі утопії, написані чи реалізовані, намагаються здійснити владу в інший спосіб, ніж той, що існує. Я вважаю навіть сексуальні фантазії утопій,– як наприклад, Фур'є,– дослідженням не так людських інстинктів, як можливостей жити без ієрархічної структури, на базі взаємних стосунків. Концепція потягу і привабливості є антиієрархічною. На цьому другому рівні проблематика утопії пов'язана з ієрархією: як ставитися до ієрархії і надати їй сенсу. На третьому рівні, де функцією ідеології виступає збереження ідентичності людини або групи, метою утопії є дослідження можливого... Це функція утопійного «ніде».[56]

Труднощі виникають і з впровадженням утопії чи утопізму в філософську схему пізнання та організації світу. Якщо відокремити елементи історичного підходу, то треба буде говорити не про політичні та морально-етичні параметри утопійної держави, виражені в тому чи іншому утопійному проекті, а про утопію чи утопійність як роль трансцендентного в тій чи іншій філософській доктрині. Скажімо, у Платона образ ідеальної держави нерозривно пов'язаний з такими центральними філософськими категоріями, як

---

[55] Там же, с. 309.
[56] Там же, с. 310.

ідея блага, розум і космічна душа. Справедлива держава-макрокосм, де твориться, реалізується і «консервується» справедлива людина-мікрокосм, є живим втіленням ідеї блага, рушійної та основоположної сили всесвіту. Всесвіт-держава-людина – ця субординована тріада у Платона перебуває в нерозривному зв'язку і взаємодії. Тому ідеальна держава є також елементом тотальної гармонізації людини і світу. Вище вже говорилося про проблеми, пов'язані з трактуванням Платона з точки зору історичного та літературного підходу і про розвиток та види його утопійних моделей.

Серед сучасних філософських інтерпретацій утопії варто назвати «Принцип надії» Ернста Блоха. У своїй складній філософській системі Блох виходить із засад, що надія, мріяння та фантазія про «краще» є внутрішнім процесом, який розширює простір ще не відкритого і не пізнаного життя в людині.[57] Але зовнішнє буття теж незавершене. Дійсність мислиться як процес, широко розгалужене опосередковування між теперішнім, невивершеним минулим і можливим майбутнім. Елемент передбачення, «воля до утопії»[58] є об'єктивною тенденцією і становить складову частину самої дійсності. Блох проповідує марксистський «войовничий оптимізм», активне ставлення до майбутнього, творення, відкривання майбутнього. І суб'єкт, і об'єкт однаково задіяні в діалектико-матеріальному процесі становлення. Сама матерія трактується як рухома, утопійно відкрита.[59] В такому глобальному онтологічному контексті і художня мистецька візія сприймається як «перед-бачення». З одного боку, мистецтво тяжіє до завершеності, заповнення пробілів, «заокруглення» дійсності[60], але з другого,– до досконалості, яка виходить за межі дійсності, яка набуває утопійності. У

---

[57] Э. Блох, «Принцип надежды», у зб. *Утопия и утопическое мышление*, с. 49.
[58] Там же, с. 51.
[59] Там же, с. 54.
[60] Там же, с. 68.

великих мистецьких творах (Мікеланджело, «Фауст») виявляється граничність і неможливість завершення; їх символічність і фрагментарність співзвучна процесуальній, незавершеній, латентній реальними можливостями дійсності.

І нарешті, підсумуємо цей розділ, відповідаючи на «імпліцитне» (implied) запитання: а чи потрібен цей (такий величенький) розділ для того, щоб рвійно взятися за виявлення змісту роману шановного Володимира Кириловича? Що дає для конкретного дослідження цей історично-термінологічний і методологічний огляд, який далеко виходить за «референтивні» рамки «Сонячної машини»? Причин, які вмотивовують мою безперечно позитивну відповідь на це запитання, є кілька. Перша – «зовнішня». Розглядаючи оцінки твору від О. Білецького, М. Зерова, П. Христюка – аж до післямови П. Федченка до видання 1989 р., скрізь зустрічаємо дефініції «утопійний», «соціально-утопійний» чи «соціально-фантастичний», які даються без чіткого методологічного окреслення. Зазначаючи проблеми з «утопійністю» «Сонячної машини» в порівнянні з параметрами традиційних утопій, Зеров у своїй критичній статті так і не вирішує цієї проблеми. Тим більше це важливо, бо роман трактується як перший утопійний роман в українській літературі. Тому для його дослідження, встановлення внутрішніх і зовнішніх контекстів і вимірів видається необхідним вироблення чіткого методологічного і понятійного апарату. «Внутрішні» причини полягають в тому, що контекст «Сонячної машини» не зводиться до питань про те, чи вплинули Белламі, «Красная звезда» Богданова, соціалізм Каутського на роман і чи вплинули Платон, Кампанелла і Фрейд. Контекст не є чимось іммaнентним. Важливими є також перспективи, можливості сучасного прочитання і «спілкування» з романом. В даній роботі мене цікавлять саме такі можливості,– застосовуючи розглянуті вище історико-літературний

підхід для розуміння ідейної та жанрової структури твору, соціологічний – для з'ясування дискурсивної ієрархііі твору,– спробувати уяснити собі, як ці аспекти «працюють», функціонують на рівні тексту, нарративних і стилістичних особливостей, і як вписується «Сонячна машина» в контекст і канон української літератури.

II. Коротка історія роману

«Сонячна машина»– перший великий роман В. Винниченка, написаний в еміграції (не рахую тут коротшої повісті «На той бік» [1919-перероблено 1923]), перший з цілої низки: «Поклади золота» (1926-1927), «Вічний імператив» (1935-1936), «Лепрозорій» (1937), «Нова заповідь» (1949), «Слово за тобою, Сталіне!» (1949). На той час позаду був період активної політично-державної діяльності. Невдачею, розвіянням ілюзій та надій щодо большевизму, але в той же час успішним виїздом за кордон закінчилася перша поїздка В. Винниченка в Москву та Харків з метою співпрацювати з РКП та українськими комуністами в соціалістичному будівництві в Україні (червень– вересень 1920)[1]; написано було «Відродження нації»– спробу дати оцінку й аналіз революції в Україні.[2] Ще більше загострилися стосунки з колишніми колегами по УНР та Директорії в еміграції. Все частіше в щоденнику В. Винниченка звучить мотив відходу від політики та повернення до свого справжнього покликання– літератури, в якій він почував себе паном і майстром.[3]

Обдумування роману В. Винниченко почав у Німеччині, в кінці червня 1921 р., хоча перші ідеї та задуми можна простежити ще раніше,– наприклад, у квітні 1919 р. він записав сентенцію про кохання та любов, яка була згодом

---

[1] Про цю місію див. статтю Г. Костюка «Місія В. Винниченка в Москві і Харкові 1920 року», Г. Костюк, *Володимир Винниченко та його доба* (Нью-Йорк: УВАН, 1980), с. 210-225.

[2] «Відродження нації» вийшло в 1920 р. у Києві – Відні тиражем 15 тис. примірників. Написано цю книгу майже за 6 місяців: від червня 1919 до січня 1920 р. – Див. у І. Лисяка-Рудницького, I. L. Rudnytsky, "Volodymyr Vynnychenko's Ideas in the Light of His Political Writings", *Essays in Modern Ukrainian History* (Edmonton: CIUS, University of Alberta, 1987), с. 418.

[3] Так, у записі від 2. І. 1919 звучить мотив надмірності досвіду, слави, досягнення спокою, логічного аналізу, пошук чогось більшого, внутрішнього: «Я жду моменту, коли щось більше за мене дозволить мені зійти до тихого зеленкуватого моря, щоб я міг лежати біля вічних хвиль його і мирити душу мою з неминучим» (В. Винниченко, *Щоденник* (Едмонтон – Нью-Йорк, 1980), т. 1, с. 312-313, запис від 2-го січня 1919 р.). Місцями зустрічаємо Винниченкове визначення себе як «найкращого письменника України». Див., напр., *Щоденник*, т. 1, с. 286, запис від 1 червня 1918 р., де Винниченко «непрямо» співставляє себе і М. Грушевського (порівнюючи останнього з Костомаровим), висловлюється про Олеся та Коцюбинського.

перенесена до роману.[4] Додам також, що в ті ж 1920-і роки у Винниченка були широкосяжні плани «Роману мого життя», великої мемуарно-історичної епопеї «Хроніка українського відродження», історико публіцистичної роботи про більшовизм, етично-філософських праць про щастя, про історію людини, про економічні та морально-політичні засади соціалізму– все це свідчить про обсяг проблем і напрямків його думки, який в більшій чи меншій мірі відбився і в «Сонячній машині».[5] В записнику письменника 1921 р. знаходимо розробку проблематики та «ідейного сюжету» роману на базі простудійованої «Етики» В. Вундта. «Знищення спільності їжі» сонячною машиною, як продумує та планує Винниченко, повинно привести до зникнення класів, партій, приватного характеру власності, залежності людини від предметів, релігії, старої етики та права. Розпадуться колишні соціальні зв'язки і частково – родинні. Відсутність необхідності в батькові (і невідомість батька) приведе до матріархату, материнської лінії роду. З розпадом старої моралі, людина наблизиться до моралі «природи, звірят, до законів інстинкту». Цікавими до зрозуміння роману видаються ідеї письменника про зростання ролі природного, біологічного начала людини:

> При «СМ» [сонячній машині] посилено розвивається прагнення – як вияву здоров'я, сили, гармонійності, надлишку сил... Одяг, як засіб ховання негарного... повинен зникати.
>
> Головна роля статевого інстинкту. Роля його як одного з соціяльних зв'язків.
>
> Закон акції і реакції. Насолода від акції. Гра у звірят. Гра у людей.

---

[4] Лист Макса Штора до Сузанни Фішер; див. *Щоденник*, т. 1, с. 334.

[5] На початку 1922 р. відчувається творчий перелом, піднесення Винниченка. 14 квітня 1922 він записав у щоденнику: «Мій перелом, як ця весна. Неначе зненацька, наче несподівано замість тоскного, морозячого туману в душі, замість холодної, безнадійної сльоти, крізь яку не видно нічого вперед і на п'ять кроків, через яку весь світ здається вогкою, слизькою й темною ковбанею – замість цього «раптом» п'янкий вітер, сонце, жилаві, уперті зелені бруньки, безмежний простір блакиті, галас і гомін усього живого.

Два роки сльоти, туману, гнітючих громів політики, холоду самотности, приниження, глуму, два роки боротьби за свою цілість, за гідність, два роки підсвідомих і свідомих зусиль витримати з рівною спиною всі удари. І нарешті неначе стає чудо: все вороже лежить під ногами».– *Щоденник* (Едмонтон – Нью-Йорк, 1983), т. 2, с. 121.

> Необхідність витрачання нагромадженої енергії в доцільних формах...
>
> Особлива, домінуюча роля законів біологічних, психофізичних як організуючих сил до нового соціяльного цілого і до організація досвіду, часу й нагромадженої енергії в побільшуючих щастя формах... Трансформація інстинктів і почувань відповідно до способів годування і здобування їжі.[6]

Тоді ж Винниченко передбачає, що запровадження соціальної моделі, базованої на сонячній машині, може привести до розкладу продуктивних зв'язків, зникнення цілі людського існування.

Питання про впливи, які позначилися на «Соняшній машині», про «лектуру» знову ж таки допомагає прояснити щоденник письменника. З ідейних, філософських, морально-етичних зацікавлень (центральних в задумі роману) можна назвати Епікура, Ж. Ґюйо, А. Бергсона, Е. Ренана, М. Бертеля, К. Каутського та ін.[7] (цілий ряд журналів і книг німецькою мовою про комуністичні виховання, пролетарську та соціалістичну етику, психологію органів чуття, інстинкти, засади теорії мистецтва знаходимо в записнику 1921 р.[8]); про роль спадковості, інстинктів, зокрема, сексуальних потягів, Винниченко читав у В. Бельше, О. Геровича, Я. Вагнера.[9] З художньої лектури передусім можна назвати С. Пшибишевського, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, А. Франса, скандинавську школу кінця XIX- поч. XX ст. (А. Ґарборга, М. Б'єрнсона, Ґ. Брандеса, Г. Ібсена, К. Гамсуна). Немає сумнівів, що Винниченко добре знав російську літературу (згадки про М. Арцибашева, Л. Толстого у зв'язку з морально-етичними пошуками, про М. Ґорького в щоденнику). З утопійної та фантастичної белетристики можна припустити, що йому були відомі твори Н. Чернишевського, А. Боґданова, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Е.

---

[6] В. Винниченко, *Щоденник* (Едмонтон – Нью-Йорк, 1983), т. 2, с. 71-72.

[7] Див. також у С. Погорілого про студійовані Винниченком філософські твори: С. Погорілий, *Неопубліковані романи Володимира Винниченка* (Нью-Йорк: УВАН, 1981), с. 178.

[8] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 2, с. 74.

[9] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 1, с. 41.

Белламі, Дж. Лондона, Б. Келлермана, К. Чапека, Г. Уеллса (особливо, «Харч богів», де розробляється тема винаходу нової поживної речовини, здатної перетворити людей на велетнів духом і тілом).

Робота над романом посувалася з деякими переривами на оповідання та публіцистичні виступи, із сповільненнями та моментами творчих злетів. На початку січня 1924 р. Винниченко підходить до кінця роману. Разом з тим росте його незадоволення твором, він обдумує варіанти кінця, намагається надати подіям світового масштабу. За задумом і планами письменника, «Соняшна машина» повинна стати «візитовою карткою» української літератури в Європі. «Треба, щоб з пошаною прийняли візиту».[10] Однак не дає спокою сумнів, все виднішими стають недоліки і усвідомлення неможливості (головним чином, із-за часу) до- і переробити роман:

> Перед кінцем «Соняшної машини». Ще виразніше бачу: коли б ще років три над нею попрацювати, могла б бути путньою річчю. І зарані маю сум за неї, жаль до неї, як до дитини, від якої батьки ждуть геніяльности, а з неї виходить жалюгідний, непомітний та ще й кривджений іншими середняк. Дефектів багато, сам бачу, а виправляти вже не сила мені.[11]

Крім того, виникають сумніви у зв'язку з неознайомленістю європейського читача з українською літературою: «Бути письменником невизнаної, упослідженої нації це все одно, що плисти разом з іншими голими в одежі».[12]

На початку липня 1924 р. Винниченко дописав роман. Відгуки дружини, друзів, М. Шаповала, Р. Смаль-Стоцького, В. Сімовича були позитивні або й

---

[10] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 2, с. 419. Додам тут, що можемо говорити і про Винниченкові честолюбні плани досягти чогось справді великого, чогось – щоб справді бути задоволеним собою. Ще у вересні 1919 р. він писав: «Славолюбність має коренем інстинкт життя. Жити в поколіннях, лишити по собі довгу славу – це ласкає й милує чуття життя, це надає віри в свої сили, це – оцінка життєздатности і витривалости сил інстинкту. Я хочу слави. Але не тої, що мав. І не тої, що мають «національні герої» в дусі Петлюри. Я хочу великої оцінки... *по заслузі*; моя сила, моє знання, моя праця, мій хист– оце я кладу в основу претенцій на велику оцінку», *Щоденник*, т. 1, с. 392-393, запис від 14-го вересня 1919 р.

[11] Там же, т. 2, с. 372, запис від 5-го липня 1924 р. .

[12] Там же, т. 2, с. 360, запис від 13-го червня 1924 р.

захоплені.[13] Починаються заходи для опублікування, зв'язки з видавцями, переклад на німецьку мову (М. Нижанківської; а після переїзду в Париж Винниченко розпочинає заходи і щодо французького перекладу); домовлення про передмову з відомим на той час датським літератором і критиком Ґ. Брандесом.[14] Знову з'являються великі і моральні, і фінансові надії на успіх твору:

> «Соняшна машина» стає опертям у всіх прикростях, дрібних і великих: «Соняшна машина» дасть сатисфакцію за все, заспокоїть, утішить, принесе матеріальне забезпечення, дасть умови для спокійної і ширшої праці, особистої і громадської.[15]

Однак проблема опублікування перетворюється в цілу чотирирічну епопею. Український текст мандрує від видавця української книги в Ляйпціґу Я. Оренштайна до Громадського комітету в Празі на чолі з М. Шаповалом (не без суперечок і чвар) і не виходить ні тут, ні там. Німецькі та французькі видавці або відмовляються публікувати, побоюючись про великий розмір книги,– що покупець не захоче платити за всі три томи та й читати такий великий твір, або погоджуються на дуже невигідних для письменника умовах (наприклад, чеський видавець Харват пропонує загальну суму гонорару 200 доларів[16]). Видавництво Ульштайна мотивує відмову і світоглядними просоціалістичними позиціями автора та непогодженням з його трактуванням майбутнього Німеччини. Песимізм, безнадія опановує письменника:

> Втома, розбитість. Одцвіли сподівання на успіх «Соняшної машини». Бідна моя «машинка», кому ти тут потрібна серед цієї дріб'язкової продажности, дрібних утіх і понурого, величезного отупіння мас?.. А наші «перебудівники» світу, наші «революціонери», «комуністи» в своїх Ґосіздатах і Державидавах

---

[13] Див., напр., т. 2, с. 401, про враження М. Шаповала, запис від 31-го серпня 1924 р.

[14] Цікавою видається також історія з проханням до Р. Роллана щодо передмови. Винниченко звернувся до нього через Український Комітет. В щоденнику за 1926 р. Винниченко згадує, що Роллан назвав «Сонячну машину» блискучим твором, але передмови не може дати, бо роман «не виявляє українського національного життя», див. у С. Погорілого, *Неопубліковані романи Володимира Винниченка*, с. 177.

[15] Там же, т. 2, с. 442, запис від 15-го грудня 1924 р.

[16] Там же, т. 2, с. 529, запис від 13-го березня 1925 р.

> видаватимуть Шерльоків Голмсів для мас, а «Соняшної машини» не видадуть, бо вона написана *мною*...[17]

На початку 1925 р. через товариша Винниченка і видавця у Празі Ю. Тищенка рукопис потрапляє до посла УРСР у Чеській республіці А. Приходька. Приходько захопився твором і вислав його до ДВУ в Харків. В той же час починаються нові розмови і переговори про повернення на Україну. У березні 1925 р. Державидав згоджується друкувати роман. Однак і тут повторився досвід 1920 року з більшовиками. Якщо серед кіл українських комуністів та інтелігенції письменник міг знайти щирих прихильників, то на союзному рівні вставали перешкоди. В червні він отримав негативну рецензію на «Соняшну машину» якогось Дехтярьова. «На диво безграмотна і злісна писанина,– занотував Винниченко в щоденнику.– „СМ"– нічого не варта. „Нічого повчального" нема. Все про „любов-любов-любов". Претенсія, мовляв, на соціяльний роман, а індустрії нема і пролетарські маси тільки в натяках. „Література для відпочинку"».[18] На запити щодо остаточного рішення Державидаву письменник не міг домогтися відповіді. А в жовтні в «Известиях» з'явився фейлетон Б. Воліна «Проделки Винниченки», де переговори про повернення в Україну характеризуються як спроба злісного ворога радянської влади втертися в довір'я партії і вести підривну діяльність, спрямовану на повалення соціалізму і запровадження інтервенції буржуазних держав. В лютому 1926 р. ДВУ повертає рукопис без жодного коментаря. Здавалося, справа безвихідна. 11 лютого Винниченко записує:

> Усе пляни, пляни, як протримати на світі наше бідне тіло. Цікаве явище: ми обоє, повні сили, бажання, уміння працювати в своєму фаху, не маємо де прикласти свої сили і вміння. Так звані «комуністи» викидають з України мою працю, яку редакція видавництва «в захваті читала». За те, що я люблю свій край, свою дійсно робітничо-селянську Україну. За те, що люблю її

---

[17] Там же, т. 2, с. 525, запис від 5-го березня 1925 р.
[18] Там же, т. 2, с. 541, запис від 6-го квітня 1925 р.

> чесно й любови своєї не продаю за розкоші, за лакомства нещасні. За це я позбавлений жити в ній, за те навіть праці своєї примістити ніде не можу.[19]

Але завершило епопею з «Соняшною машиною» харківське кооперативне видавництво «РУХ» . 26 лютого Винниченко отримав листа від «РУХу» з планами видання роману і повного зібрання творів (30-томника), а також договір для врегулювання гонорарних питань. А в квітні приходить лист і від ДВУ, де роман планується у складі знову ж таки повного зібрання. В 1928 р. «Сонячна машина» виходить десятитисячним тиражем в обох видавництвах (і в тому ж році в ДВУ видає в російському перекладі)[20].

Роман став бестселлером. Чимало критиків свідчать про величезний інтерес українського читача, про безконечні читання, обговорення, дискусії. Про це свідчить і чимало літературно-критичних статей, серед яких – праці О. Білецького, М. Зерова, П. Христюка та А. Річицького. Вони будуть коротко схарактеризовані в наступному розділі. На жаль, відсутність опублікованих матеріалів, і, зокрема, наступних томів щоденника, не дає змоги точно говорити про заходи щодо можливості отримання Нобелівської премії за цей роман. Натяки знаходимо з других рук: у В. Чапленка, опосередковано у Коряка, який, очевидно, трактує премію як «визнання сучасної буржуазної Европи»– за абстрактний гуманізм і переборення класової ненависті в «Соняшній машині».[21] Залишалося кілька років до тотального терору і винищення української культури. І, очевидно, викреслення ворожого імені Винниченка. «Наступ на Винниченка» почався конфіскацією «Соняшної машини». Творчість письменника було «періодизовано» на ранню, босяцько-пролетарську, корисну справі соціалізму (яка ще якийсь час залишалася

---

[19] Г. Костюк, «Про „Поклади золота"», у кн. В. Винниченко, *Поклади золота* (Нью-Йорк: УВАН, 1988), с. 11.

[20]Матеріал з історії публікації роману (після 1925 року – яким закінчується другий том *Щоденника*) взято в основному із статті Г. Костюка «Про „Поклади золота"», с. 9-11.

[21] В. Коряк, *Українська література. Конспект* (Харків: ДВУ, 1929), с. 201.

навіть у шкільних програмах[22]) і декадентську, безперечно шкідливу і непотрібну. А в 1930-х його твори були остаточно заборонені, вилучені або переведені до «спецхову».[23] Якщо не рахувати пряшівського видання оповідань 1967 р. (малодоступного в Україні), то повернення Винниченка до широкого кола українських читачів можна датувати 1989 роком, коли було видано «Сонячну машину» (спочатку в журнальній публікації), збірку оповідань «Краса і сила» і пізніше– збірку п'єс.[24]

---

[22] І за якою, як каже П. Христюк в 1929 р., можна вивчати «окремі моменти історії українського незаможного селянства, наймитів і заробітчан, сільсько-господарського пролетаріату» – так, як «Маркс вивчав буржуазний світ за творами Оноре де-Бальзака».– П. Христюк, *Письменницька творчість Володимира Винниченка. (Спроба соціологічної аналізи)* (Харків: «РУХ», 1929), с. 55.

[23] Деякі дані див. *В. Винниченко. До 20-ліття з дня смерті* (Мельбурн, 1971), с. 4.

[24] Г. Костюк зазначає, що в 1930-х рр. Винниченко захопився ідеєю актуалізувати «Сонячну машину», переробивши образ Мертенса на Гітлера. Нову версію він хотів опублікувати по-англійськи в США, і в цій справі вів листування; роман почав перекладатися, велися пошуки видавця. Друга світова війна перешкодила цим намірам. Див. Г. Костюк, «Володимир Винниченко та його останній роман», у кн. *Володимир Винниченко та його доба* (Нью-Йорк: УВАН, 1980), с. 66-67.

III. Утопія й «утопії» в «Сонячній машині»

1. Дефініції, характеристики, оцінки

Спробуймо підсумувати найголовніші визначення «Соняшної машини» і найзагальніші оцінки в наявній критичній літературі. Почну із згаданої вище популярності твору. Можна сказати, в більшості критичних виступів (навіть при різкій ідеологічній чи літературознавчій критиці) констатовано, що роман – небуденна подія в українській літературі. Елемент ейфорії та захопленої реакції публіки (очевидно, не асоціюючись вповні з цією публікою) описує О. Білецький:

> Самий той факт, що з'явився великий роман (загалом щось понад 800 сторінок у трьох томах), роман, написаний відомим письменником з великим літературним досвідом,– хіба не є він вже подією в нашій сучасній літературі?
>
> Інтерес до новинки ще зростає по тому, як на обкладинці ми прочитали: «утопійний роман». Перший український утопійний роман! Перший за ввесь час існування нашої літератури![1]

Найдетальніше про читацьку реакцію і популярність твору оповідає М. Зеров. Передусім, роман завоював успіх у масового читача: «Сонячну машину» «читають [«взасос», як безпосередньо висловився В. Коряк,– Т. К.], як ні одну українську книжку, як не читали навіть загально рекомендованих та обов'язкових Коцюбинського та Нечуя-Левицького в передіспитові українізаційні дні».[2] Навіть постало питання: чи не бульварна це популярність? Цей масовий інтерес можна було звести до кількох причин. Очевидно,– репутація автора, незвичний в українській літературі розмір і

---

[1] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка», у кн. О. Білецький, *Літературно-критичні статті* (Київ: «Дніпро», 1990), с. 121. У Зерова читаємо, що «Сонячна машина»– «первина жанровою фізіономією. У нас ніколи не було великого роману з елементами авантюри і соціальної фантастики... „Сонячна машина" дає складний механізм дії, показує чуже, не наше життя», М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», *Твори в двох томах* (Київ: «Дніпро», 1990), т. 2, с. 437-438.

[2] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 435.

видавничий підзаголовок «утопія».[3] Утопія, на думку Зерова, зацікавила читача не так ідейно-суспільною моделлю майбутнього, скільки екзотичною тематикою, розважальною «іншістю» зображеного світу принцес, королів та «вишуканої публіки» (на відміну від народницьких селян та аж страшно пролетарських пролетарів,– розмаїтих бур'янів і цементів, наявних донесхочу на тогочасному літературному ринку), а по-друге, майстерним сюжетним плетивом, «європейським» сюжетом (Коряк), напруженою дією, художнім, як каже Зеров, одягом, в який Винниченко мальовничо й вабливо приодяг і прироздяг свої ідеї. Ця кращість-європейськість, доступна доти хіба в перекладах, завітала раптом до української літератури, і в фізіономії, жестах і словах її в той же час проглянуло щось таке знайоме, рідно-миле, чи то винниченківське, а то й ще ближче, свійське (детальніше про це піде мова в наступному підрозділі). Крім того, твір викликав масу суперечок і публіцистики – і про літературну вартість, і про те, як співставити його з культурними цінностями та надбаннями нової соціалістичної доби, і про ідеологію, бо «мішана» (плутана, на відміну від програмово і настирливо класової) чи «міщанська» ідеологія була, мабуть, також фактором, що сприяв читабельності. Про що гнівно заявив Я. Савченко:

> Бульварщина, часом дуже поганого присмаку, просякає в найтоншу клітину художньої матерії.
>
> Новий роман Винниченка не ставить жодної проблеми. Ідейно він мізерний. І безумовно він свідчить за велике здрібнення й виснаження Винниченка як художника... Хороше й смачне «чтиво» для міщанина. [4]

---

[3] Додам, що навіть термін «утопія» міг сприйматися в тогочасній критиці як негативний в соціальному ракурсі: «соціальну силу революції Винниченко підміняє утопією»,– пише А. Річицький, *Винниченко в літературі й політиці* (Харків: ДВУ, 1928), с. 77.

[4]Цитату взято із статті Г. Овчарова «Більше непримиренності до ворожих виступів», у кн. Г. Овчаров, *Нариси сучасної української літератури. Випуск перший* (Харків: Література і Мистецтво, 1932), с. 192.

Підсумовуючи ставлення до твору в критичній літературі, Г. Овчаров виділив: 1) кваліфікації роману як ідеологічно чужого й ворожого і тому непотрібного й шкідливого; 2) одверта чи прихована солідарність з думками роману і оборона його позиції – тобто, навіть при серйозних критичних закидах – порівняно висока формально-літературна оцінка (у Річицького[5], В. Коряка); 3) примиренство до твору – що, мабуть, має означати «нормально-критичне» літературознавче ставлення Зерова та Білецького або захоплене В. Василенка[6].

Але перейдемо до «багажу» дефініцій роману. Крім титульного терміну «утопія», зустрічаємо цілий ряд термінологічних модифікацій: утопійний і фантастичний роман, «нова ера в розвитку Винниченка», авантюрно-утопійний роман (А. Річицький[7]; пристає до цієї дефініції і В. Коряк), непролетарська утопія (П. Христюк), утопійний (із знаком сумніву) і політематичний роман (О. Білецький); як завжди виважений Микола Костевич Зеров дає таке розгорнене визначення: «соціальний роман з певним ухилом в бік соціально-політичних прогнозів, ускладнений авантурно-детективними мотивами і влитий в тісну для авторського задуму форму кінематографічного сценарію».[8] Найбільше, мабуть, розмаїтих дефініцій надавав В. Василенко. В його трактуванні, це і своєрідний «ідеографічний та історіографічний роман», збудований за засадами «реалістичного символізму» і романтизму, і в якому в зашифрованій та учудненій формі, «за принципом несхожості» подано персоніфіковану історію українського та російського революційного світогляду. [9]

---

[5] «З погляду соціальної перспективи „Сонячна машина" порожня. Зате вона повна майстерства авантурно-детективного дійства».– А. Річицький, *Винниченко в літературі й політиці*, с. 78.

[6] Див. Г. Овчаров, «Більше непримиренности до ворожих виступів», с. 189.

[7] А. Річицький, «Винниченко в літературі й політиці», с. 68.

[8] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 447.

[9] На жаль, не маючи доступу до монографії В. Василенка, *Про „Сонячну машину" В. Винниченка (Спроба критичної аналізи)* (Харків: «Пролетарій», 1928), я змушений скористатися цитатами та вже переформульованими характеристиками із статті Г. Овчарова «Більше непримиренности до ворожих виступів», с. 197-199.

Г. Овчаров дає зразок соціологічно-психологічно-класового прочитання: «„Соняшна машина" – це ідеологічний роман. В цьому й полягає його характерна й своєрідна особливість як літературного твору. „Соняшна машина" дає нам [скажемо, цьому типові читача-критика] в першу чергу думки й світогляд, окрім художніх образів. І тому ми мусимо приймати її не як символічний твір [полеміка з Винниченковим визначенням твору як символічного зображення СРСР в його «Одвертому листі Дрібного Буржуя»[10] – Т. К.], а як справжній реалістичний, причому реалістичний – підкреслено ідеологічний».[11] Далі критик ще більше звужує прочитання твору: «по суті „Соняшна машина" також мало являється утопічним романом, як і авантурницьким. Винниченкові потрібна була лише форма утопічного роману, просто як канва для викладу свого світогляду».[12] Соціально-фантастичний елемент він вважає другорядним і випадковим. Такий вульгарно-класовий підхід (хоч в Г. Овчарова знаходимо багато цікавих думок, особливо з огляду на соціологічний аналіз), очевидно, детермінує й оцінку твору:

> Свою утопію Винниченко намагається видати за комуністичну. Значить, ми маємо повне право шукати в ній у художній формі, одягненій в шати фантастики, марксистський комуністичний світогляд, науковий клясовий світогляд пролетаріату.[13]

Наголошується і автобіографічний момент у творі (по-різному в Г. Овчарова і О. Білецького, про це ще мова йтиме пізніше). В прочитанні І. Лакизи, «Сонячна машина» є своєрідним ідеологічно-політичним ескапізмом письменника у світ соціальної фантазії.

---

[10] «Одвертий лист Дрібного Буржуя» Винниченка появився в паризьких «Нових вістях» (у відповідь на «Одвертий лист до дрібного українського буржуя, примусово експортованого за кордон» О. Влизька у київській «Пролетарській правді»). Не маючи доступу до «Нових вістей», інформацію та цитати з цього листа я беру з монографії П. Христюка *Письменницька творчість В. Винниченка. (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 173-174.

[11] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», у кн. Г. Овчаров, *Нариси сучасної української літератури. Випуск перший* (Харків: Література і Мистецтво, 1932), с. 162.

[12] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 164.

[13] Там же, с. 155.

З сучасних дефініцій назвемо такі: соціально-утопійний роман (Г. Костюк; додам, що характеристика «соціально» видається непотрібною і самоочевидною), соціальна фантастика (з заголовку післямови П. Федченка до видання 1989 р.), «утопійний твір», яким українська література вирівнюється з європейськими, «утопійний твір, написаний реалістично» В. Чапленка, що вписується в його дещо курйозну теорію «збагаченого реалізму»[14], і нарешті, радикальне на тлі попередніх прочитання А. Кравченка, який вважає «Сонячну машину» антиутопією, одним з перших фантастичних творів-попереджень і співставляє (без докладнішого, на жаль, аналізу і деталізації, щодо чого це попередження стосується) з «Чевенгуром» і «Котлованом» Платонова, «Запрошенням до страти» В. Набокова та «1984» Дж. Оруелла.[15]

Відсунемо для початку визначення «ідеологічного» і «реалістичного» роману, бо вони передбачають вузько біографічне і класове прочитання, і про це мова йтиме пізніше. Відсунемо також «соціальну фантастику», щоб уникнути змішання утопійної та науково-фантастичної літератури, про що вже згадувалося в першому розділі. Дефініцію антиутопії, оскільки вона не розроблена Кравченком детальніше, а дана радше апріорно, теж поки відкладемо: цей термін фігуруватиме далі в аналізі роману після відповідних термінологічних з'ясувань. На даний момент необхідно вирішити найбільш принципове питання: чи можна назвати «Сонячну машину» утопією, утопійним романом? Бо від його розв'язання, як справедливо зазначає Білецький, «залежить почасти і характеристика нового Винниченкового роману як літературного твору».[16] І для цього слід детально розібрати аргументацію О.

---

[14] В. Чапленко, «Мистецька характеристика „Соняшної машини" В. Винниченка», «Про Винниченкову п'єсу „Пророк" і дещо інше», у кн. *З історії українського письменства* (Нью-Йорк, 1984), с. 95, 98. Наївно звучить і його оцінка роману: «„Сонячна машина" один з найбільших і найкращих романів: „Повія" Мирного [sic!] і цей роман», с. 95.

[15] А. Кравченко, «Журнальна критика 20-х років: тенденції методології».– у зб. *20-і роки: літературні дискусії, полеміки* (Київ: «Дніпро», 1991), с. 196.

[16] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 122.

Білецького та М. Зерова, які найчіткіше репрезентують і формулюють методологічні та термінологічні сумніви й застереження (і взагалі, ставлять саме питання дефініції).

Почну із статті О. Білецького «„Сонячна машина" В. Винниченка», яка вирізняється цілим рядом глибоких оцінок, спостережень і найширшим серед наявних критичних матеріалів теоретичним і літературно-порівняльним масштабом. Від «масового» визначення: «перший український утопійний роман» – критик переходить до аналізу утопійного жанру і зіставлення цих параметрів з романом Винниченка.

> Треба визнати, що назва «утопічний роман» доки ще не обіймає суворо визначеного змісту. Звичайно «утопічною» називаємо ми оповідь про життя майбутнього суспільства на основі критики тих, що існують, соціально-політичних відносин.[17]

Зразком таких утопійних творів традиційно вважаються романи Г. Уеллса «У дні комети», «Звільнений світ», «Харч богів» (додам, що терміном «антиутопія» критик не оперує, називаючи такі твори того ж Уеллса, як «Боротьба світів», «Коли сплячий прокинеться», «Машина часу» соціально-сатиричними романами; про відношення сатири й утопії йшлося в першому розділі). О. Білецький зазначає, що після першої світової війни в європейській літературі з'являється цілий ряд творів, які зображають світ здійснених утопій, людство, «звільнене від всіх таємниць та ланцюгів». Дію в цих романах звичайно просунуто на кілька десятиліть уперед, колишній лад трансформовано за рахунок науково-технічних винаходів, крайнім загостренням класової боротьби або космічними катастрофами. Серед таких романів – «Арарат» А. Улітца, «Ковчег» В. Шефа, «Новий потоп» Н. Роже, «Мілленіум» Е. Синклера, «Тунель» Б. Келлермана. Далі я змушений навести

[17] О. Білецький. «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 122.

велику цитату, де Білецький підсумовує і систематизує тематично-сюжетні аспекти європейських утопій:

> Незважаючи на позірну різноманітність матеріалу, тем та образів, їх досить легко звести до небагатьох рис, що майже обов'язкові для кожного нового роману цього типу в сучасній західній літературі. Загальна схема його така: через кілька десятків років класова боротьба загострюється вкрай. Влада зосереджується в руках небагатьох фінансових королів, що на практиці здійснюють теорію «надімперіалізму». В них побігунами – міністри, парламенти, легальні соціалістичні партії. Нелегальні ж партії загнані в підпілля, де сидять, обмірковуючи терористичні акти та мріючи про анархічну революцію. Королі готують об'єднання землі під зверхністю єдиного тресту, якогонебудь «Союзу п'яти» (заголовок російської повісті Олексія Толстого) або подібної організації, а все ніяк не можуть один з одним згоди дійти. Така ото експозиція.
>
> Зав'язкою буде або космічна катастрофа (потоп, комета, землетрус, небувала пошесть), або нечуваний науковий знахід, що перевертає весь життєвий лад. Знайдено, наприклад, еліксир молодості й краси, розв'язано проблему поліпшення людської породи, або ж винайдено якийсь там, незрівнянної сили, газ, якінебудь «промені смерті», або розв'язано проблему цілковитого скористання з атомної енергії, або вигадано «машини-руки», що успішно заступають страйколомів, або ще винайдено навіть людей-автоматів, універсальних «роботарів», що дає змогу капіталістам цілком звільнитися від робітників, пролетаріату і т. ін. Здебільшого винахід не йде на користь «людству», а лиш збільшує гнітючу могутність небагатьох і ще тяжчим робить рабство маси. Автори найчастіше схильні брати під сумнів добротворність технічного прогресу. «Усякий матеріальний прогрес – зло в несправедливих народів, він робить їх ще нездатнішими пізнати моральну істину»,– так розумують з цього приводу деякі з них. Винахід обертається на «золотий тягар, який кладуть на корабель, що тоне», і призводить часто до морального занепаду, здичавіння й розкладу. Та на цій картині занепаду спиняється тільки невелика кількість авторів. Здебільшого не вона є за розв'язку.
>
> Розв'язки відміняються. Здебільшого вони заспокійливі для читача. Вороги фінансових королів беруть гору або викривши секрет винаходу, або протиставивши одному винаходові другий, або перемігши іншими способами в нерівній боротьбі. Людськість, раптом отямившись, кидається в обійми одне одного – і на порозі нової світлої ери в її існуванні роман уривається.

> Така є схема, що з неї загалом скористувався й Винниченко в його «Сонячній машині».[18]

Додам тут, що відсування утопійних проектів в недалеке майбутнє можна також пов'язувати з тогочасною «констелляцією» (як каже К. Мангайм) утопійного мислення: після світової війни «лагідно-жахливе» дихання утопії-революції-соціалізму відчувається куди ближче; та й згадаймо з самої історії – кілька короткотривалих соціалістичних переворотів і диктатур, наприклад, у Веймарі або в Угорщині.

Чим же відрізняється роман від такої «вичерпно-вбивчої» схеми європейської утопії? І що стає на заваді назвати його стовідсотково-утопійним? По-перше, О. Білецький визначає часові рамки дії твору: кілька десятиліть вперед – небагато. Зміни, які сталися в суспільстві,– незначні і практично всі вони у зовнішній сфері життя домінуючих верств населення: одяг, мода, еклектична філософія та естетика омнеїзму (які, зрештою, неважко порівняти з життям доби непу). Науково-технічних нововведень і винаходів небагато: в галузі зв'язку – апарати на зразок відеотелефонів; поширилося повітряне сполучення – аероплани та повітряні трамваї; у військовій галузі винайдено страшної руйнівної сили газ «маюн» і променеву зброю. Утопічним елементом, на думку вченого, виявляється лише сама сонячна машина, та й то «виявляється» вона лише в кінці першої книги, після затягнутої експозиції. Дія роману, поки до цього моменту добирається, переходить за межі утопійного до інших романних жанрів. І сама машина, яка, за задумом автора, повинна бути структурним центром твору, видається критикові маловиясненою, ближчою радше до «сухої» ідеї, символу та фольклорних образів, ніж до науково-технічного образу. «Так по мірі читання, вказує Білецький, елемент «наукової фантастики», і без того незначний у

---

[18] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 123-124.

романі, спадає з нього, як непотрібне лушпиння. Тон утопічного роману, як бачиться, не витримано».[19] А крім того, порівнюючи твір з іншими (Мертенса зіставлено з засновниками «Тресту Д. Е.» І. Еренбурга, опис руїни – з картиною 2000 року в Е. Сінклера, ідею сонячного хліба – Уеллсовою «їжею богів»), критик зауважує, що в романі домінують не утопійні теми. Передусім – соціального (боротьба за сонячну машину) і психологічного характеру (історія «нерівного, але непоборного, неувідомленого, але могутнього» кохання Р. Штора і принцеси Елізи). Розглядаючи ці лінії та нотуючи відсутність пролетаріату як класу, наївність Інараку, український майже старосвітський не-урбанізм твору, і сам той факт, що людськість врятовано не силою сонячної машини, а «силою гостро відчутної потреби організованої праці», Білецький приходить до висновку, що «утопічного роману в прямому розумінні цього слова Винниченко не дав, та чи й збирався давати».[20] Однак він оцінює «Сонячну машину» досить високо як значний не тільки в масштабі сучасної української літератури роман:

> [Винниченкові] вдалося дати твір, де елементи соціального, любовно-психологічного, родинного, а почасти й утопічного дано в деякому, не зовсім звиклому для літератури, синтезі. Йому вдалося поєднати те, що ніяк не з'єднується поки що в більшості наших прозаїків: психологічну насиченість і сильну динаміку. Йому вдалося дати взірець незвичайного в нашій літературі політематичного роману, з рядом паралельних дій, що не припиняються, з досить великою кількістю дійових осіб, серед котрих майже немає осіб без індивідуального забарвлення. Йому вдалося, нарешті, пройняти свою оповідь емоціональним током, змусити читача відчувати перед собою автора, зацікавленого долею дійових осіб, захопленого їхньою боротьбою та перемогою.[21]

Не відкидаючи ідеї про політематичність, яка видається дуже слушною для визначення специфіки «Сонячної машини», повернімося до утопізму. Перше,

---

[19] Там же, с. 126-127.
[20] Там же, с. 131.
[21] Там же, с. 131.

що треба буде з'ясувати – це питання, чи справді зображене Винниченком майбутнє мало чим відрізняється від суспільства 1920-х рр. І наприклад, чи можна говорити про трансцендентність і альтернативність зображеного ним ладу. По-друге, можемо відкинути вимогу «науково-технічності» утопії, яка не є визначальним образно-тематичним параметром жанру (утопії можуть бути програмово нетехнічні, про параметри утопій див. перший розділ). Наприклад, «Гіперболоїд інженера Гаріна» або п'єси Чапека з образами роботів та еліксиру молодості навряд чи можна назвати утопіями, тоді як «Війна з саламандрами», на мій погляд, має ознаки антиутопії. Справа не в винаходах, не в розвиткові техніки, а в тому, які соціальні наслідки і зрушення та чи інша подія, ідея або річ приносить з собою. І навіть, якщо вважати образ сонячної машини рушієм утопійності, це ще не мусить передбачати її «технологічно-наукового» опису. Семантика і функції цього образу може визначатися іншими факторами, ніж наукове «управдоподібнення», про що мова йтиме далі. І третє, що слід буде з'ясувати – це проблему «почасти утопійного» – тобто про аспекти утопійності твору в ракурсі їх маргінальності-центральності серед інших аспектів і тем Винниченкового «соціально-авантюрно-утопійного» роману.

М. Зеров приймає положення Білецького про основні ознаки утопійного роману: елемент критики існуючого ладу через протиставлення йому «відносин ідеальних, поданих більш-менш систематично і спроектованих або в якійсь незнаній... далині... або в прийдущих часах»[22]; а також його «науково-технічні» застереження. Погоджуючись із наявністю критичного елементу, критик свій головний аргумент, що «Сонячна машина» не вписується в рамки утопійного жанру, будує на вимозі «систематичності», тобто детального зображення ідеального суспільства:

[22] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 441-442.

> Чи ясний той ідеальний порядок громадський, що настав у Винниченка в результаті боротьби між окупаційним корпусом та «сонцеїстами» Німеччини? Дві години обов'язкової для всіх праці, тимчасовий комітет Спілки творчого труда – оце й усе, про що ми дізнаємося. Автор залишає нас на порозі нового ладу, не даючи останньому докладної характеристики. Одна з головних рис утопійно-повістевого жанру відсутня: показаний лише шлях і зусилля людей, скеровані до зразкового устрою, але самого того устрою не видко.[23]

Проблема детальності чи систематичності і центральності ідеальної (транцедентної) соціальної моделі як параметр утопійного «жанру» вже обговорювалася у вступному розділі. Перш ніж перейти до аналізу самого роману і спроби його альтернативного прочитання, мушу ще раз уточнити термінологію, якої вживатиму. По-перше, коли мова буде йти про «утопійність», то тут я матиму на увазі найширше типологічне поняття; утопійність можна схарактеризувати як тип критично-проектного мислення, інтелектуального експериментування, якому властива трансценденталізація з її альтернативністю, перетворчим або й руйнівним ставленням і впливом на реальність, тобто як категорія соціологічна. Утопізм, так як він ширше сформульований у першому розділі, може бути більшим чи меншим елементом роману, трактату чи політичної доктрини, в залежності від його функцій, ролі і місця в ієрархічному і регульованому дискурсі даного суспільства. Коли ми говоримо про утопізм «Сонячної машини», то це передусім означатиме характеристику Винниченкового світовідчуття, мислення, відображеного в романі, як утопійного; якийсь загальний *modus vivendi*, настрій, тон, присутній в репрезентації його можливого (в даному випадку фікційного) світу, суспільства, і, відповідно, потенціал прочитання, сприйняття твору як утопійного. Похідний від цього терміну і, вочевидячки, найменш зобов'язуючий, найменш окреслений і вживаний там, де важко

---

[23] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 442.

дефініювати й окреслювати, є «елемент утопійного» (який можна вважати і за найвиваженіший у нашій критичній літературі, і який на просту народну мову перекладається як «*щось* воно тамечки якесь отаке, утопійне»). Цього терміну я по мірі сил намагатимуся уникати. На другому рівні говоримо про утопію літературну або утопійний роман. Тут уже «утопійне мислення» проектується на літературний дискурс (не питання «чи є воно?», а питання «як воно там проявляється?») і підлягає параметрам літератури; тут ми будемо характеризувати тематику, конкретну *фікційну* соціальну модель, жанр, сюжетні, нарративні, стилістичні особливості у зв'язку з цим, або просто переказувати зміст для «неофітів »– уже в залежності від літературознавчого інструментарію. Термін «утопійний роман» я приймаю як родовий, як «шапку», під якою спеціалізуються видові літературні терміни, тобто види *літературних* утопійних творів: утопія, антиутопія, дистопія. Ці види (піджанри) розрізняються головно тематикою й авторською настановою (імпліцитного автора – *implied author*): утопія як позитивно зображене ідеальне суспільство, антиутопія як негативне ставлення до утопії з наголосом на її недосяжності, дистопія – як жахіття реалізованої утопії. Отже, коли треба буде говорити про елементи утопії, антиутопії чи дистопії в романі, то тут я матиму на увазі, що частина «утопійного літературного твору» збудована як утопія, антиутопія чи дистопія. Не викликає особливих сумнівів, що при аналізі «Сонячної машини» (як і будь-якої іншої літературної утопії) іноді доведеться оперувати і на літературному, і на соціологічному рівні, але, наскільки це буде можливо, я намагатимуся уникати термінологічної еклектики.

Вихідне і центральне питання, яке мотивує цілу цю роботу: чи можна назвати «Сонячну машину» утопійним твором (а не тільки твором з «елементом утопійного»), і якщо так, то в якому сенсі і в якій мірі,– я розглядатиму в таких трьох ракурсах: а) характеристика сюжетних

особливостей роману з точки зору репрезентації суспільства і соціальної динаміки відповідно до схарактеризованих вище жанрових підвидів літературної утопії; б) можливості характеристики морально-етичної доктрини, втіленої в романі (і загальніше – і в інших творах, і на рівні життєвого кредо), як утопійної; в) характеристика нарративних аспектів твору з точки зору утопійності, утопійного мислення і дискурсу.

2. Проблема утопійності простору та часу «Сонячної машини»

Розпочати ревізію «сумнівізму» Білецького-Зерова в «Сонячно-машинному утопізмі» кортить з самого початку – тобто з отого образу «ультра-імперіалізму», який трактується: а) як «нічого особливо нового» (Білецький); б) як миле пролетарському шлунковi узагальнене викриття і сатира на капіталізм або, точніше, капіталістів та інших суспільних «вершків» (Річицький, Христюк, Федченко); в) як узагальнений [по-соцреалістичному типізований – з деяким передбаченням] образ сьогоднішнього європейського капіталістичного суспільства, який служить для критичного протиставлення ідеальному утопійному проектові (так це розуміє Зеров); г) в структурному плані як експозиція роману (Білецький, Зеров); д) по суті «ніяк»– як набір образів (Чапленко).

Що стосується експозиції, то передусім нагадаємо про «політематичність» роману – за поліфонії тем і сюжетних ліній ці традиційні структурні ознаки можуть виявлятися по-різному. З точки зору сонячної машини (і позитивної утопії) – безсумнівно і закономірно – зав'язка настає саме в кінці першої частини роману, після презентації до-утопії або, як я намагатимуся довести, анти-утопії. З точки зору, наприклад, ліній любовного трикутника Рудольф Штор – принцеса Еліза – Мертенс (потім принц Георг), зав'язка настає куди раніше, на початку першої частини – що теж зрозуміло –

адже ці особисті, індивідуальні лінії «неминучої долі», проходячи і розгортаючись крізь різні ступені і форми презентованого у творі соціального розвитку, видозмінюються, різновирішуються, кристалізуються під впливом соціального процесу, і в зворотньому напрямі – впливають (нехай навіть часом «авантюрно-вирішально») на цей процес.

Але, розправившись оце з зав'язкою, перейдемо до серйозного і дуже важливого питання про характер і суть зображеного Винниченком капіталізму. Почну з того, що, безсумнівно, зображений письменником «початковий» лад, суть якого зводиться до таких трьох китів: а) максимальна концентрація капіталу і монопольного виробництва в руках галузевих і фінансових королів; б) максимальна ієрархізація суспільства по вертикалі, непоборне всевладдя жменьки імперіалістів – так званої «нової аристократії»; в) світова інтеграція в напрямі ще більшого посилення перших двох моментів і утворення Республіки Землі,– цей лад цілком передбачається на початку XX ст. і особливо в 1920-х pp. з самих тенденцій суспільно-економічного розвитку. Передусім дозволю собі згадати характеристики імперіалізму «як найвищої, останньої і загниваючої стадії капіталізму і переддня соціалістичної революції» В. І. Леніна, такі його ознаки, як укрупнення і монополізація виробницва, концентрація капіталу і влади в руках фінансово-промислової олігархії, утворення міжнародних картелів і монополій – які переходять і діють поза національно-політичними кордонами, ще більше загострення капіталістичної конкуренції; ще більше надвиробництво – наростання і посилення криз вже у світовому масштабі, загроза війни за переділ колоніального «пирога», і, головне, – ця організація, концентрація, зосередження управління та виробництва в одних руках тож, відповідно, – ще більша експлуатація, зосередження й організованість пролетаріату, – стануть закономірними і неминучими передумовами пролетарської революції і

перемоги соціалізму. З курсу новітньої історії пригадую імена таких фінансово-промислових олігархів-королів: Рокфеллера, Сіменса, Круппа.[24] У той же час розвивається опортунізм [з ленінської точки зору], наступний суспільний розвиток передбачається як безконфліктний «ультра-імперіалізм», і висуваються ідеї, що за таких умов можливе мирне, цивілізоване «вростання» чи переростання капіталізму в соціалізм у всесвітньому масштабі,– внаслідок цієї концентрації та шляхом легальної соціал-демократичної боротьби (зокрема, Бернштайн і німецькі ревізіоністи). Світова війна, утворення державних блоків з наступним переростанням Антанти в Лігу Націй, наростання ідеї пан-європейського політично-економічного федеративного об'єднання, «Сполучених Штатів Європи»[25] – все це є реаліями 1920-х років, і Винниченків капіталізм (тим більше – фікційний, романний) видається зовсім не новим і цілковито вписаним в ідейні та інтелектуальні рамки того періоду,– з історичної (вульгарної) точки зору. Але придивімося до «ультра-імперіалізму» в «Сонячній машині», констатуючи відразу перше і головне,– це «імперіалізм» текстуальний, *літературний*, *фікційний*, збудований і функціонуючий за законами тексту, літератури, фікції. І при всіх співставленях, аналогіях, закономірностях він не тотожний ані історичній «дійсності», ані політичній теорії та практиці чи то всеістинного та непереможного ленінізму, чи то зловорожого бернштайніанства, чи то політичної «теорії» і практики самого Винниченка – це є принципово інший функціональний тип дискурсу, інший «онтос». І на мою думку, цей фікційний імперіалізм має форму і структуру утопії і його слід розглядати не як експозицію і передмову до довгожданої утопії, а як антиутопію. Доводи на

[24]Тут можна помітити цілком позитивний наслідок мого щасливого дитинства в Країні Рад, завдяки якому твори Леніна я подаю з пам'яті.

[25]Цікавий історичний матеріал з цього питання, зокрема про консолідаційний європейський рух 1925-1926 рр. і пан-європейський конгрес у Відні 1926 дає П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка. (Спроба соціологічної аналізи)* (Харків: «РУХ», 1929), див. с. 173-177.

користь цієї гіпотези я розгортатиму у двох планах. Перший – з точки зору ширшої «родової» утопійності, тобто трансцендентності зображеної суспільної моделі (і. е., чи можна говорити про часову і (або) просторову трансцендентність фікційного світу роману в цілому). Другий план – якщо перший буде аргументовано – як можна кваліфікувати цю фікційну соціальну модель з огляду утопійних жанрів (і. е., чи можна кваліфікувати її як анти-утопію).

Почну з часу. Вище вже було згадано, що хронологічні рамки роману критики визначили як «кілька десятиліть після світової війни» (Річицький), кінець XX століття (П. Христюк). Це очевидно-поверхова трансцендентність «фізичного» часу, яка нам не так уже багато дає, і про соціальні причини хронологічної «близькості» цього майбутнього я вже згадував. Другий момент, важливіший, полягає в тому, що «концептуальний» час презентованого фікційного суспільства є по суті позаісторичний – тобто це найвищий, майже закінчений (але ще таки не закінчений) ступінь суспільного розвитку, якому залишається останній крок – об'єднання в монархічну республіку землі – до повного вивершення, здійснення і «зупинки» історичного часу[26]. І це, на мою думку, свідчить на користь гіпотези про утопійну часову трансцендентність Винниченкового «ультра-імперіалізму», при якій майже-позаісторичний ідеальний час майже-завершеного суспільства співставляється і співдіє з реальним фізичним та історичним часом читача. Це на «зовнішньому» рівні, на рівні «соціології часу». На «внутрішньому» рівні, тобто на рівні поетики «хронос» «Сонячної машини» теж є позаісторичний, тут передусім виявляється: а) природно-космічний час; б) «модус» теперішнього часу

---

[26] Але ця остання «крапля» «історичного» часу в кінці кінців виявиться в ході розвитку роману рушійною, її присутність дає простір можливим утопійним альтернативам і боротьбі за ієрархію та контроль часу.

презентації фікційного світу (і детально про це мова ітиме в наступному розділі – про поетичні особливості роману).

Тепер про «топос», про у-топійність, «ідейність» Винниченкового фікційного світу. Чи можна так трактувати топос роману? Чи не задано очевидно і беззаперечно «топійність» «Сонячної машини»? Де розвивається дія? – Розуміється, в Німеччині, а потім і у всесвітньому масштабі. Але чи зводиться топос роману до такого поверхово-географічного прочитання? І почнемо з запитання: а чи Німеччина – ота фікційна «мертенсівська Німеччина»? Чимало критиків звернуло увагу на не-урбаністичність, не-берлінськість і не-німецькість Винниченкової Німеччини та Берліну. Про «не-німецькість» будемо говорити у двох планах. По-перше, в плані того образного тла, на якому розгортається дія роману. Як зазначив О. Білецький, хоча Винниченко – один з найбільш «міських» українських письменників, в романі дуже мало урбаністичного:

> Берлін... «Сонячної машини» не справляє враження колосального міста кінця XX віку. Та й треба сказати, що на великі вулиці та майдани свого цього Берліну він виводить своїх читачів порівняно рідко. Головним місцем дії є дім старого графа Елленберга... що від нього віє глибокою старовиною... Перед нами не дім, а садиба [додам тут, що біля цього «графського берлінського дому» під носом «принцеси» розгулює квочка з курчатами, в саду гудуть бджоли – взагалі, сама увага до таких деталів багато може сказати], і так і не віриться, що за її парканом – Берлін і так легко перенести цю садибу в межі нашої недавньої ще України, де вона легко стане маєтком середнього достатку поміщика... З-за декорацій, що мають виображати Берлін кінця XX віку, виглядають реальні обриси великого українського міста, аристократичні квартали збиваються на які-небудь Липки, а дім естетки Сузани, що любить інараківця Макса Штора,– на відлюдний будиночок якоїсь багатої удови, що охоче дає гроші на модерністські видання і своєю чергою не позбавлена інтересів до «революціонерів» та переказує в своїх монологах про красоту недавні вірші Миколи Вороного.[27]

[27] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 129-130. В самому романі див. В. Винниченко, *Сонячна машина* (Київ: «Дніпро», 1989), с.18.

Крім того, на образ України читача наштовхує відразу ж присвята роману: «моїй сонячній Україні», а також численні емоційні звертання до Німеччини (через фокалізацію текстуально презентованого мислення персонажів) з якими можна асоціювати і автора, зокрема, мисленний докірливо-їдкий монолог князя Альбрехта: «Пишайся, Німеччино, ти досягла найвищої слави!»[28], або текстуалізоване сприйняття і внутрішній монолог Мертенса, який, повертаючись із світового конгресу, пролітає над німецькими землями:

> Лежить Німеччина внизу, у легкій блакитній куряві туману, як наречена в вінчальному серпанку. Стьожками рік срібно-синіх, жовтяво-зелених прибралася, хутра лісів накинула на плечі. Стрічає жениха, владику й господаря свого.
>
> Стрічай, наречена, стрічай радісно, гордо, любовно...
>
> Поля, лани, як різнофарбні, порозстелювані для просуху полотна, як понамотувані на величезну цівку, розсотуються внизу під апаратом. Величезні фабричні димарі здаються коротесенькими недокурками цигарок...[29]

Хіба не відчувається в таких звертаннях підтекст Винниченкового емоційного наставлення до України-нареченої, його мрія й ілюзія повернення, активної ролі в українській суспільності і його драми, коли українське (національне) питання стає каменем «преткновения»?

Другий рівень – мовна образна система твору. На це дуже слушно звернув увагу П. Христюк, хоч і не всі його приклади є абсолютно переконливі. В основу аргументу дослідник кладе широке використання Винниченком образів, тропів, особливо порівнянь з явно сільським або принаймні не-урбаністичним *frame of reference*, особливо, з тваринами:

> Всі ці воли, бугаї, собаки, коні, телиці, срібна рибка з ставка й незаможницька дірява торба – стоять перед очима Винниченковими і так і липнуть до його графів, принцес і королів землі, так, немов би до сільських дівчат, парубків, куркулів і дрібних поміщиків.[30]

---

[28] *Сонячна машина*, с. 6.
[29] Там же, с. 141.
[30] П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка. (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 62.

Серед численних прикладів, які приходять на думку, згадаю зіставлення старий граф Елленберг – віл, збори монархістів –я к колючі сухі будяки, або заворушене зборище трутнів, куди впустили матку-принцесу, або: «Побожний шелест проходить зібранням, і всі голови, як голови худоби вздовж ясел до оберемка сіна, повертаються вздовж столу до коронки».[31] Скажемо, що, хоч образи тварин належать у цьому аспекті до найбільш помітних, знаходимо й інші «сліди». Візьмімо епізод, де князь Альбрехт у принизливій ролі прохача приїжджає до палацу Мертенса. Текст репрезентує роздуми і перцепцію (скажімо, враження) персонажа, з яким можна асоціювати нарратора. Але доходимо до місця:

> А нащадок твоїх королів, *підпираючись паличкою (1)*, смиренно і слухняно йде пишними мармуровими сходами палацу *на поклін, на сором... до твого (2)* витвореного [звертання до Німеччини, згадане вище] владики. І слуги владики, обшукавши нащадка твоїх королів *(чи не має він, ідучи на сором свій, наміру вбити твого володаря (3))*, тепер *проводжають смиренного прохача (4)* з закушеними посмішками *погано видресируваних холопських пик (5)*.
>
> А от і знамените переддвер'я до святого святих – приймальна зала *пана президента (6)* Об'єднаного Банку. Тут із мурашками поштивості у спині дожидаються авдієнції міністри *«республіки» (7)*, тут *не один уже монарх (8)* за показною величністю й награною вибачливістю ховав тремтіння тривоги. Храми, будовані колись на честь бога, могли б уміститись у цій залі із своїми *дзвіницями, банями, хрестами (9)*... Попід стінами шелестом пробігає шепіт – *впізнали*. Значить, сьогодні ввечері екрани газет зроблять цей шелест *криком на всю Європу (10)*.[32]

І тут я дозволю трохи ширший аналіз нарративної техніки Винниченка, трохи, може, передчасно, бо про це систематичніше мова йтиме в наступному розділі, але вважаю це доцільним, бо відчуємо відразу і контекст. В цілому нарративну техніку можна визначити як «перефокусовування» або постійну «перефокалізацію»: виділені мною позиції 2, 3, 6, 7 характеризуються певним

---

[31] *Сонячна машина*, с. 43.
[32] *Сонячна машина*, с. 6-7.

злиттям нарратора і персонажа, розмиванням межі між ними; позиції 5 і 10, на мою думку, передусім фокусують «внутрішню» перцепцію князя Альбрехта; тоді як позиції 1, 4, 8 і 9 виразно засвідчують «зовнішнього», не асоційованого з персонажем нарратора. Крім того, позиція 8 засвідчує наратора «всезнаючого»– який в курсі минулих відвідувань Мертенса різновельможними прохачами. І звернімо увагу на дев'яту позицію – це не просто зовнішній щодо персонажа нарратор – це нарратор, дистанційований з усього створеного ним фікційного світу, який мислить і презентує українськими категоріями: його мірки-храми з «дзвіницями, банями, хрестами» явно не дорівнюють німецьким *Kirchen.*

Отже образи тварин[33], а також подібні зацитованому елементи не тільки становлять українське мовно-образне тло, не тільки увиразнюють і візуалізують дію, не тільки нав'язують до українських реалій, а мають функцію дистанціювання нарратора від презентованого фікційного світу і *frame of reference* цього світу, а крім того, можна сказати, надають авторському ставленню до зображуваного більше чи менше іронічного відтінку.

А тепер підійдемо до ще одного архіважливого питання, в розгляді якого перехрещуються і підсумовуються і «хронос», і «топос». Це програмова відсутність в романі образу СРСР (і, вочевидячки, з квітучою радянською Україною в його складі) – що спричинило тяжкі заворушення пролетарсько-критичних шлунків. Цю відсутність розглянемо в трьох аспектах. Перший момент – історично-концептуальний. Винниченко презентує таку схему історичного часу, в якій Велика Жовтнева революція і СРСР зійшли з історичної арени, зникли або були стерті з лиця землі (як і всілякі інші

[33] Не всі, і не всі серед них «сільські», зустрічаємо і екзотичних леопарда та левицю – про Адольфа Елленберга та принцесу Елізу; і, крім того, в наступному розділі йтиметься про можливість алегорично-«байкового» потрактування цього «звіриного епосу».

минулі революції, війни, змагання, як і наприклад, усілякі монархії, колишні колонії Азії й Африки – Східні Держави виступають в романі як незалежні). Така схема презентована в самому романі. Наприклад, у викладі Адольфа Елленберга:

> Минули доби воєн, революцій; доби струсів, нищення й розпорошування вікових надбань загартували наступників, викликали протилежну страшну енергію збирання, скупчування, концентрації. Що на початках двадцятого століття, здавалось би, було неможливим, фантастичним, те здається тепер цілком нормальним, законним і необхідним.[34]

В концептуально-історичній схемі роману така відсутність СРСР є абсолютно закономірною і необхідною – адже нам показано ультра-імперіалізм – майже вивершений, здійснений, доведений до ідеалу суспільний лад. І абсолютну рацію має комуніст Демченко: «Щоб уявити собі майбутнє за Винниченком, треба собі уявити загибель СРСР».[35] А крім того, з «справжньо»-історичної або «біографічної» точки зору,– Винниченко цілком серйозно припускав зникнення СРСР, і не просто в результаті інтервенції, але і в результаті його саморозвитку, зникнення – як зникли кількатижневі соціалістичні республіки в Європі:

> Маючи на увазі всі ці обставини [пише він у Москві, під час приїзду влітку 1920 р., вкрай розчарувавшись у більшовизмі], не можна з цілковитою певністю вірити в перемогу революції. Нічого надзвичайного не буде, коли совєтська влада (власне, «совєтська») упаде сама собою, навіть без війни, від знесилля, закам'янілости, непомітного перетворення в контрреволюцію.[36]

Другий момент, про який мусимо тут говорити – ідеологічний. Тобто яку ідеологічну функцію (або ідеологічні наслідки) досліджувана нами

---

[34] *Сонячна машина*, с. 66. Навіть роблячи відповідну скидку на «тенденційність» цієї формули з точки зору точно визначеного рівня дискурсу, який презентує тут Адольф Елленберг, не можна заперечити, що це «дискурсивно», соціально панівне формулювання не є «реальним» у фікційному світі Винниченкового ультра-імперіалізму. І ще додам, що судячи з цієї схеми, «хронос» роману не такий уже й детермінований кількома десятиліттями вперед.

[35] Цитату взято із статті Г. Овчарова «Більше непримиренности до ворожих виступів», с. 205.

[36] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 1, с. 450.

відсутність може мати. Згадаймо тут небезпідставне зауваження Г. Овчарова, що в «Сонячній машині» «Винниченко робить підсумки своєму дотеперішньому ставленню до марксизму».[37] Відсутність СРСР в романі критик оцінює як перехід письменника на докорінно ворожі соціалізмові позиції:

> «Соняшна машина» в тій частині, в якій вона стосується до СРСР, є протиставлення тому шляху, який вибрав пролетаріат в СРСР для здійснення соціалізму, іншого, цілком протилежного, що абсолютно відкидає наш шлях... В «Соняшній машині», в романі, що дуже докладно аналізував суспільні явища, нема ні згадки, ні навіть натяку на СРСР, на нашу революцію, ні на нашу добу взагалі, як на дуже важливі в справі наближення до соціалістичного суспільства чинники... Адже ж СРСР є не лише сума принципів і гасел, а це є якась реальність і така, що її відчуває ввесь світ. І навіть припустивши близьку загибель СРСР, все ж таки історичне значення існування першої великої робітничої соціалістичної держави, і політичне, і економічне, таке велике, що якісь згадки і якісь сліди від її існування в капіталістичній системі світу, принаймні в Європі, залишились би... Винниченко зовсім свідомо вжив *тактику замовчування* історичного значення й історичного існування СРСР і нашої революції. І це замовчування криє в собі цілком певну тенденцію. Ця тенденція є – зменшити, обезцінити історичну ролю нашої доби й її основних чинників.[38]

Ось і вся квінтесенція. В ідеологічному плані ми можемо цілком слушно припускати, що в «Сонячній машині» переламлюються ідеологічні шукання Винниченка, його неприйняття більшовизму і СРСР, того соціалізму, який він побачив у 1920 р., і його спроба створити, сформулювати «свій» альтернативний світовий процес, соціалізм і шлях до нього. Тому і з ідеологічної точки зору відсутність СРСР не викликає здивування.

Третій момент – фікційний. І маємо тут два плани. Перший план – символічний. Сам Винниченко в «Одвертому листі Дрібного Буржуя» пояснював:

---

[37] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 52.
[38] Там же, с. 163-164.

> «Сонячна машина» [мається на увазі сама машина як символ] є величезний образ і символ усіх тих утопічних та злочинних прагнень, що, починаючи з утопійників Сен-Симона, Фур'є, Овена, переходячи через наукового фантаста Маркса і кінчаючи практичним мрійником Леніним, експериментувалися на території... СРСР... «Сонячна машина»– це у символах СРСР... Всі оті мудрощі Овенів, Марксів, Леніних, всі оті... заповіти «кожному по потребі», «хто не працює, той не їсть» і т. інше, що служили метою всіх *ваших* [sic! моє виділення] революцій, убгав в образ «Сонячної машини»...[39]

Якою б ніжністю не запалав Володимир Кирилович до Країни Рад після того, як вона опублікувала його роман, як би він не схилявся до думки в 1928 р., що більшовизм на даний момент наближається до його соціалістичного ідеалу – у зв'язку з українізацією та економічно-соціальним поступом, як би ми не хотіли абстрактно ототожнити «Сонячну машину» й СРСР, це не заперечує попереднього «ідеологічного» висновку – що в романі виявляємо *альтернативу* реальній історичній соціалістичній революції в Росії, «реальному» соціалізмові, і поставити знак рівності між сонцеїстичною Німеччиною і СРСР не можна.

Не був проти такого символічного потрактування (з подачі самого ж Винниченка) О. Білецький, як видно з його статті. Розвинув цю концепцію В. Василенко. Дещо з його позицій вже було наведено вище при розгляді дефініцій роману, а детальніше і точніше не можу сказати, бо його монографія була мені недоступна, і я мусив користуватися цитатами й оцінками з других рук (стаття Г. Овчарова «Більше непримиренности до ворожих виступів»).

Тепер розглянемо другий фікційний ракурс нашої довгорозглядуваної відсутності. Поставмо запитання: що може означати відсутність «реального

[39] На жаль, не маючи доступу до паризьких «Нових вістей», де був надрукований «Одвертий лист...», я був змушений скористатися цитатами, наведеними в монографії П. Христюка *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 173.

СРСР» або України у фікційному світі твору? Адже ж це та самісінька утопійна «нідейність». Те самісіньке трансцендентне «ніде» – «тут-скрізь», «ніколи» – «вже-зараз», про які ми вже стільки говорили (крім того, як вище вже вияснялося, на образному і мовному рівнях це «німеччина» з українською фізіономією[40], це «німеччиноукраїна», це трансцендентна утопійна відсутність-присутність України). Відбувається подвійне віддзеркалювання, подвійна гра дзеркал: український читач має всі підстави отой «німецький» ультра-імперіалізм і в цілому світ роману сприймати як екзотичний закордонний, так би мовити, шнапс, в якому плаває рідний український перчик, і, вдивляючись в «закордонну» картину, впізнавати в ній, хоч, може, дещо нечітко, невиразно, свою кохану (може, дещо нашнапсовану) фізіономію (такий доцентровий, до-себе-мисленний рух: може, це ми, Україна, га?!), тоді як німецький (чи й європейський) читач, вдивляючись в отесеньке готове-наготовлене утопійне дзеркало мовляв-Німеччини, мовляв-Європи, якраз себе і не впізнає, і принюхуючись до згаданого вже і на цей раз незрозумілого перця в цілком знайомому шнапсику, скаже: щось воно не таке, якась ця віддзеркалена (в кустарному дзеркалі *von Herrn Winnitschenko*) фізіономія не така, не наша, розпливчаста, не подібна (от нам тепер і відцентровий мисленний рух: це ж мабуть не ми?!).[41]

Тепер підсумую всі розглянуті вище аргументи: згідно з ними час і простір зображеного Винниченком фікційного ультра-імперіалізму і фікційного світу в цілому можна характеризувати як виразно трансцендентні,

---

[40] Дореволюційною, отже ще раз – ідеться про альтернативу «з самого початку», і крім того, це не СРСР-івська фізіономія.

[41] Додам тут, що цей фактор – планованого європейського читача і «планованої візитової картки» теж не слід випускати; націленість на європейського читача і тому вибір Німеччини, в якій на той час жив письменник, для побудови фікційного світу «Сонячної машини», може бути одним з чинників, але це аж ніяк не змінює наших попередніх висновків щодо утопійної трансцендентності хроносу і топосу роману.

альтернативні,– отже утопійні.[42] І на цей момент видається доречним твердження, що хронос і топос роману в цілому можна кваліфікувати як утопійні, тобто констатуємо, що «Сонячна машина» з цієї точки зору – утопійний роман. І наступним кроком буде з'ясування репрезентованої в романі фікційно-соціальної динаміки, фаз суспільного розвитку або фікційних суспільств в ракурсі утопійних піджанрів.

3. Ультраімперіалізм-омнеїзм як антиутопія

Про ультра-імперіалізм вже було сказано чимало в загально-соціологічному сенсі. Але повернімося до нього з точки зору «внутрішньої»: як представлений цей лад у тексті. Левина більшість критиків заявляє або погоджується з тим, що В. Винниченко критикує, висміює, розвінчує *etc.* капіталізм своїм образом ультра-імперіалізму. Одні вважають його вдалою, сильною сатирою на сучасний капіталізм, і власне це якось виправдовує роман перед грізним лицем марксистського підходу[43]. Другі твердять, що Винниченко нібито викриває:

> здирає машкару з фінансово-капіталістичної організації сучасного суспільства, викриває її жорстоку, класову, хижацьку суть. Але і тут в дійсності стоїть він на опортуністичній, а не на революційно-соціялістичній позиції...[44]

А тому – не до кінця здирає, його критика – непослідовна, нереволюційна, немарксистська.[45] Навіть в деяких інтерпретаціях – нікчемна – вона нічого не

---

[42] Якоюсь мірою до проблеми трансцендентності підійшов О. Білецький, звернувши увагу на елемент «учуднення» дійсності в романі.– «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 130.

[43] Може, найентузіастичнішу оцінку висловлює В. Василенко, що в «Сонячній машині» бачимо революційне ставлення до капіталізму – аж до самопожертви й до знищення всієї культури.– Цит. із статті Г. Овчарова «Більше непримиренности до ворожих виступів», с. 210.

[44] П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 173. «Правда, роман анти-капіталістичний у своїй деструктивній частині»,– пише А. Річицький, *Винниченко в літературі і політиці*, с. 75.

[45] А. Річицький: «„Сонячна машина", незважаючи на гостру критику капіталізму, є свідоцтво соціальної безпорадності збанкрутованої дрібної буржуазії», с. 21. У П. Христюка непролетарську основу Винниченкової утопії не компенсує навіть критика буржуазного ладу. П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 173.

дає, а отже і така критика, і сам роман – шкідливі. Але серед цього злагодженого хору неодностайних голосів знаходимо один, дуже цікавий, який іде радикально ще далі: «Винниченко... викривляє сили революції. У „Соняшній машині” він не дає памфлету на сучасний капіталістичний лад, а, навпаки, ідеалізує його».[46] І справді, вище я вже розглянув цю проблему – ультраімперіалізм презентований як майже-завершений, зреалізований, доведений до ідеалу, абсолюту суспільний лад (з неможливістю утопії, альтернативи) – що, розуміється, не виключає критичного чи негативного наставлення до нього автора. Подивімося на нього детальніше.

Перше, що відразу кидається в очі,– це неймовірна, колосальна концентрація виробництва, капіталу, багатства і влади в руках жменьки людей, навіть в одних руках – в даному випадку, короля гумових препаратів (а справді, чому саме гумових? – важко сказати, чому гума стала такою актуальною в ту добу), голови Об’єднаного Банку Німеччини, некоронованого німецького короля Фрідріха Мертенса, в руках якого зосередилася половина національного багатства. Все суспільство бездоганно вертикально ієрархізоване. Незважаючи на парламентську «демократичну» політичну систему, всі політичні інститути фігурують лише як вивіски, гасла – насправді повний контроль за суспільством зосередився в руках Мертенса, відразу ж під яким знаходяться 37 членів Високого Зібрання,– члени Управи Об’єднаного Банку, члени уряду і особисті міністри пана президента. Влада Мертенса абсолютно-необмежена – від парламенту країни до будь-якого конкретного людського життя або й життя міліонів. Пролітаючи над Німеччиною і розглядаючи країну, що прослалася внизу, той «велетенський машино-людський апарат», Мертенс з задоволенням оцінює безграничність

[46] Це слова якогось Коваленка, надруковані в газеті «Пролетарська Правда», які наводить у своїй статті «Більше непримиренности до ворожих виступів» Г. Овчаров, с. 205.

своєї влади: «А досить одного слова, досить одного мига оком, і весь цей багатомільйоновий апарат моментально заціпеніє. Перестануть куритись димарі, спиняться оті червачки-потяги, затихне грюкіт і свист».[47] А отже мільйони людей будуть приречені на голодну смерть – адже в його повному розпоряджені їх кожноденне життя, їх насущний хліб.[48] Однак, це бравада, а дійсність ще страшніша: бо хоч Мертенс і повний владар Німеччини, але насправді абсолютна і невблаганна влада належить соціально-політичній системі, яка склалася в процесі світового розвитку:

> Що значить одна людина в тій велетенській системі, яка охоплює всю земну планету тисячолітніми, врослими в шкуру людства зв'язками й законами. Що він, Мертенс, у цій колосальній машині, яка обснувала всю землю мільйонами гонових пасів, яка позрушувала суходоли з суходолами, країни з країнами, місто з містом, нехтуючи всякі державні кордони, раси, нації, релігії, історії? Що таке Німеччина в цій машині? Складова частинка, яка без цілого так же зможе жити й функціонувати, як вийняте колесо без цілого апарата. А він, Мертенс? Малесенький гвинтик, тонесенька волосинка з товстелезної линви. Ну, висмикнуть її, цю волосинку. Та що з того?[49]

І далі Мертенс «роздумує» про свій власний фаталізм, про своє власне становище раба системи (яка дуже нагадує концепцію «мегамашини» Л. Мамфорда) і неможливість виборсатися з нього, відпочити, побути *самим собою* – адже його багатства вистачило б на тисячі років безупинного

---

[47] *Сонячна машина*, с. 141.

[48] Або ось як це формулює особистий міністр внутрішніх справ Мертенса А. Елленберг: «Один рух пальцем Фрідріха Мертенса, один натиск на гудзик апарата – і мільйони людей засуджені на голод і смерть. І всі мільйони неодмінно помруть, коли на те буде воля Мертенса. І ніяка сила не може противитись тій волі», *Сонячна машина*, с. 66.

[49] *Сонячна машина*, с. 201. Додам, що навіть роблячи дискурсивну скидку, не можна не помітити схожість цієї концепції з думками інаракіста Макса Штора, який полює на Мертенса: «І так само на місці Мертенса стане якийсь новий Мертенс, нова клітина. Бо що значить тут воля цих окремих клітин, цих сліпих, покірних вищій якійсь волі виконавців? Знайти *дійсне серце, дійсний мозок* цього організму, його розшматувати цяцечкою [бомбою] і навіки спинити! Але де вони? В чому? Де взяти тої сили, яка могла б виступити проти містичної сили цієї *стихії* [виділення моє] та її страшних містичних законів» (с. 192). Тут уже можна передбачити, що підрив або зміна суспільства буде трактуватися як загально-структурна, поза-класова, суть якої радше в морально-етичному і філософському наставленні до світу, в зміні людини як природно-соціальної істоти.

розкошування. Саме суспільство життєво потребує ідолів, кривавих тиранів, гнобителів, яких воно і чорно ненавидить, прагнучи їм смерті, і боготворить, яких воно благоговійно слухає у всьому – і яких воно само ліпить, формує і якими маніпулює – і топче немилосердно, як тільки розпізнає в них смертну людину.[50]

Але повернімося від цього загальнішого образу тотальної ієрархії (який, до речі, може нагадати ідеї мегамашини Л. Мамфорда,– див. у першому розділі) до деталів фікційної соціальної структури, які я вже почав розглядати. Як уже було сказано, вся влада перебуває в руках жменьки олігархів, найкрупніших фінансово-галузевих королів, які єдино знають і вирішують, що є благо для суспільного цілого і людства. Під їх впливом і контролем перебуває наступна, середня страта суспільства, інтелігентсько-бюрократична: дрібніші королі (гудзиків, наприклад,– Душнер), уряди, чиновники, юридично-адміністративний, військовий і репресивний апарати, парламентарії, біржовики, діячі профспілок і партій, засоби масової інформації, всеможливі «обслугувачі» соціального механізму, освітня система і продуценти культурних цінностей. Колишні господарі життя – нащадки

---

[50] Ця думка не видається такою вже прекрасно-метафоричною, за нею можна вбачати глибокі історичні корені. Мені, наприклад, тут пригадується аналіз структурних функцій казкових королів і спроба їх історичної інтерпретації у кн. В. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки* (Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986), де вчений говорить про сакральний фаталізм, вознесення на вершину суспільної (соціальної, ритуальної, сакральної) піраміди зв'язане із смертю та жертвою, обожнення – ненависть до владик і тиранів, зображених у казках. На царя було покладено тотальну відповідальність за долю царства. Життя царів у багатьох культурах було оточене заборонами і табу, порушення яких, згідно з релігійними уявленнями, могло мати фатальні для всієї країни наслідки. Серед таких табу Пропп виділяє ізоляцію, заборону спілкуватися з людьми, торкатися землі, навіть бачити сонце (с. 38-43). При порушенні табу, при якихось природних катастрофах (причина яких могла з'ясовуватися як «недобросовісне» виконання царем своїх магічних обов'язків або, точніше, як вплив злих духів на царя), а також при досягненні царем старості, його змінювали (переважно умертвляли, див. с. 332-338). Хоч ідеться про давню і примітивну соціальну організацію, тим не менше, на мою думку, не слід заперечувати в цьому серцевинного питання амбівалентного співвідношення індивіда й ієрархічно структурованого колектива, «ідолізації»-сакрифікації,– очевидно, на вищих ступенях суспільного розвитку ці стосунки ускладнені і вписані в набагато складніші системи, більш завуальовані, амортизовані, цивілізовані. Знову таки, це нав'язує думку про характер можливої (чи неможливої) в Винниченковому фікційному суспільстві зміни як загально-людської, універсальної (в результаті динаміки індивідуума та колектива), а не історично-класової.

королівської й високоаристократичної голубої крові – або змушені поступити на службу нової фінансової аристократії, або бути усуненими та витісненими на межі соціуму, в свої облуплені родові помістя, де жити чи доживати «нереальним» життям, плануванням героїчно-юдифічних або вигідних одружень, займатися біржовою спекуляцією, засвоєнням наук-мистецтв, комбінуванням усіляких утопійних мрій про повернення добрих старих часів, і тішитися ілюзорною владою, порядком, знаками пошани з боку прислуги і можливістю здійснення страшної «екзекутивної» влади над якимсь по-квітневому «зарвавшимся» псом Нептуном.

Але перейдемо до «народу», до третьої, «фізично-робочої», «механістичної» страти презентованого суспільства. Саме це питання викликало найбільше збудження в марксистській критиці. «Нема пролетаріату!»– то з відтінком справедливого класового гніву, а то з відтінком менше-класового непорозуміння заявляють і Овчаров, і Річицький, і Христюк, і Білецький. Пролетаріат у Винниченка безсилий і пасивний, «пролетаріат існує в «Сонячній машині» лише кількісно, як пасивна матерія, але його немає якісно», навіть коли письменник зображає робітничу сім'ю Наделів – це не той пролетаріат, «нема в нього бажання змалювати живих, свідомих, організованих, революційних пролетарів»,– каже П. Христюк.[51] Гостра критика Г. Овчарова зводиться до таких положень: Винниченко не показує пролетаріату як *класу*, зображені в романі маси розпорошені і не складають якоїсь політично-класової одиниці; в соціально-історичній схемі роману «пролетаріат XX століття не спромігся на організацію... не висунув ватажків. Винниченко *нав'язує* [sic!] йому Іварак, Рудольфів, Труд»; і ще одне: «конфігурація класових сил склалася так, що соціалістична революція

---

[51] П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винничнка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 177, 183-4.

неможлива».[52] Про Інарак мова ще піде пізніше. Звернімося до характеристики А. Елленберга, з позиції панівного дискурсу, тобто перед нами, можна сказати, самовизначення, «автохарактеристика» ультра-імперіалізму щодо партійно-класової «конфігурації»:

> Соціалісти поділяються на різні партії, групи й секти, що вічно й люто борються між собою. Це, між іншим, знову показує, що навіть серед робітництва немає рівності. І серед нього є різні верстви з різними інтересами, що й кидають їх на боротьбу поміж собою. Праві соціалісти, ліві соціалісти, старокомуністи, неокомуністи, нео-соціалісти, анархо-комуністи, активісти, пасивісти, інаракісти... Числа їм немає. Пролетаріату як класу немає. Це вигадка теоретиків-економістів. Є різні собі більш-менш постійні групи з часто протилежними інтересами. Завдання ж мудрого керманича повертати всі ці сили так, як повертає віжками шестерню коней добрий візник... щоб вони самі в собі й собою нищили руїнницьку енергію... Робітничі організації виносять мало не половину всього населення Німеччини; в парламенті робітничі партії становлять абсолютну більшість; здається, треба їм тільки захотіти, і все буде по глаголу їхньому. А насправжки вся сила, вся влада в нас, невеличкої купки вибраних людей...[53]

В тому ж дусі трактується і поняття «народу» як милої романтично-поетичної фікції, «якої вживали діти, доки була корисна. Народу, як і пролетаріату, немає... Є держава. А держава – це Фрідріх Мертенс... А коли Фрідріх Мертенс хоче того, то, значить, того хоче й Німеччина».[54] Це з точки зору класово-партійної. З точки зору державно-репресивної – наявний науково-технічний рівень дозволяє нещадний контроль над будь-якими масовими чи класовими виступами: «декілька поліцаїв... з науково вдосконаленими газовими скорострілами – і багатотисячний натовп дурнів і шарлатанів буде в паніці тікати від них. За секунду такий скорострiл може вбити тисячі людей...»[55] Але не тільки це. Бо на рівні реально-побутовому, на рівні загальної суспільної

---

[52] Г. Овчаров, «Винниченкова „Сонячна машина"», с. 171-172, 174.
[53] *Сонячна машина*, с. 68.
[54] Там же, с. 70.
[55] Там же, с. 68.

атмосфери, ідеології та світовідчуття мешканців ультра-імперіалізму їх лад, їх життя зовсім не такий страхітливо-кривавий, безмилосердно-репресивний, вампірсько-терористичний, як оце ми щойно узагальнили і концептуалізували. Якраз навпаки: цей лад є цілком комфортним для своїх громадян, цілком придатним для життя. По-перше, він є омнеїстичним, на його поверхні все приймається, все допускається, *все, все що завгодно, — їстивне* (*майже* все, бо єдино сонячна машина виявиться затяжкою для його всетравної системи) – на ідеологічному, на побутовому на інтелектуально-культурному і т. д. рівнях. Чим же людям можна бути незадоволеними? Навіть для «пролетаріату»: хочете боротися за соціалізм – ось вам соціалістичні партії всіх гатунків, хочете покращення економічних умов – ось вам профспілки, хочете відпочити після роботи – ось вам кнайпа або кав'ярня, або ще краще, дешевше – удома, на канапі, з газеткою, яка приємно і поживно лоскотатиме нерви. От і все. Навіть пролетар – старий соціаліст Надель (до якого роздратовано принюхується марксистська критика), так би мовити, наочна жертва капіталу, безрукий інвалід, «насправді» – такий собі чистенький і рожевенький, у своїй життєпридатній квартирі, очевидно, отримує якесь фінансове забезпечення (бо проблема прогодування перед ним абсолютно ніде в романі не постає) або заслужену пенсію. Діти його «благополучно» підвизаються на різно-політичному поприщі. І по суті, все незадоволення Наделя життям в особистому і глобальному масштабах зводиться до кухонної гризні «коло родинного вогнища», старечого буркотіння, роздратування на адресу не дуже охайної дружини та сентиментальних зітхань і спогадів про золоті юні роки. Тобто рівень суспільного відчуження, індивідуалізації, коли кожний зайнятий самим собою і весь нерод «пройнятий духом Черева» (от глобальна суть «всеїдності» омнеїзму), абсолютно підтверджує життєздатність даного ладу і його саморегуляторний самозбережний потенціал.

І в презентованому нам суспільстві можемо без великих зусиль розпізнати антиутопію – суспільство, в якому утопія неможлива.

Розглянемо ще кілька характерних, на мій погляд, аспектів анти-утопії Винниченкового ультра-імперіалізму. Наприклад, простір, організацію фікційного простору цього ладу. Попри всі алюзії до поміщицьких садибок, без труднощів можемо встановити його імпліцитну просторову структуру. По-перше, це суворо ієрархізований простір, який зосереджується довкола центру влади: палацу Мертенса. Палац має семантику і функції сакрального центру Винниченкової Німеччини:

> Він [палац] стоїть на горі; на горі *створеній* [тут і далі мої підкреслення] серед рівнини міццю й волею володаря Німеччини, конкурента *бога* на землі. З кожним кроком на гору, до трону, все ширше розгортається панорама Берліна. Лежить старий, покірний біля ніг велетенської потвори, званої палацом, і з глухим гуркотом *кадить йому тиміями* своїх фабричних димарів.[56]

Що може нам нагадати, скажімо, навіть структуру, організацію і семантику простору в «Місті Сонця» Кампанелли. Про те, що внутрішній простір палацу також сакралізовано, читач може зрозуміти з описів приймальні Мертенса і, особливо, брильянтової овальної зали, де засідають всевладці світу сього – управа Об'єднаного Банку Німеччини.[57] Детальніше про це ще мова йтиме в наступному розділі і в дещо іншому ракурсі.

По-друге, Винниченкова антиутопія виразно урбаністична і технічно-виробнича, антиутопія «негативного» прогресу: її простір урбаністично-сконцентрований і густонаселений. Найкраще вона схарактеризована в роздумах Р. Штора (відкинемо тільки негативну оцінку, зумовлену соціальною позицією дискурсу цього персонажа і ставленням з точки зору альтернативи, яку задумує Штор):

---

[56] *Сонячна машина*, с. 5. Додам, що і сприймається він як даність – ми нічого не знаємо про побудову чи виникнення такої велетенської споруди на штучно насипаному горбі.
[57] Там *же*, с. 6-7, 168-169.

> Як хоробливими наростами, укрита земна планета залізно-кам'яними містами. Як культури мікробів у сприятливій атмосфері, поскупчувались люди в цих наростах. І то в сліпій, то в організовано-свідомій ворожнечі й ненависті катують одні одних, морять голодом, стріляють кулями, труять трутами. Головний закон тих наростів: наступити на подібного собі й за всяку ціну перелізти через нього кудись вище, кудись далі. І тому там вічний вихросхожий рух здіймання, падання, кружляння багатомільйонової мікробної маси.[58]

І тут не слід плутати з українською поміщицькою «садибністю» графського будинку Елленбергів, де розгортається багато (навіть більшість) сюжетних і дієвих ходів: і будинок, і ті персонажі, і ті дії знаходяться на *маргіналії* омнеїстичного соціуму та його простору, який зображений і «передбачений» романом.

Наступний аспект Винниченкової антиутопії, на який варто звернути увагу – це ієрархія дискурсів у *соціальному* просторі роману. Перше, що хочеться наголосити – це велика кількість дискурсивних «заяв» *statements*, якими насичений твір. Роздуми, усні заяви, виступи, дискусії, наведені тексти газет, статутів, оповісток, листів, трактатів *etc.* виразно ідеологізовані, мають характер дискурсивних «заяв» і дуже важливі функції. Головна функція – мотивація дискурсивної ієрархії. Вище говорилося про вертикальну абсолютну ієрархічність ультра-імперіалізму. Ця ієрархічність прослідковується і в конфігурації репрезентованих в «Сонячній машині» дискурсів. Панівний дискурс – Мертенса і його групи, «нової аристократії»– виступає як історично закономірний, істинний, незаперечний, соціально і логічно вмотивований і, по суті, єдиний соціально-легітимний. Найдетальнішими і найхарактернішими *statements* цього дискурсу я вважаю формулювання Мертенсового міністра, графського «отпрыска», а тепер представника нової еліти А. Елленберга в

---

[58] *Сонячна машина*, с. 120.

розмові з принцесою Елізою[59] і роздуми самого Мертенса про нездоланність, всеохопність і нещадність соціально-економічної системи[60], про ідолів і юрбу тощо. Всі інші підвиди дискурсу підпорядковано по вертикалі панівному. Офіційні дискурсивні канали суспільства комунікують по суті те саме: наприклад, газети – чи то про Світовий Конгрес, чи то про сонячну машину, або інтелігенти – творці омнеїстичної краси – в салоні Сузани Фішер, поширюють панівний дискурс у сферах етики та естетики. Всі інші канали комунікації, навіть, якщо вони репрезентовані в романі менше, передають і стверджують «істини» Мертенса-Елленберга-іже з ними – це закономірна імпліцитна характеристика фікційного омнеїстичного соціуму. Особливо цікавими на даний момент мені видаються дискурс колишньої панівної, а тепер маргіналізованої монархічної аристократії і дискурс Інараку. Здавалося б, вони діаметрально протилежні, але – тільки тематично – на функціональному рівні вони дуже подібні. По-перше, маргінальні: і монархісти, й Інарак є таємними, замкненими організаціями-сектами, комунікація яких є по суті внутрішньою, позасуспільною (навіть, коли взяти до уваги повістки Інараку – вони не видаються «нормальною» суспільною комунікацією, «нормальним» дискурсом). Далі: і дискурс монархістів, і дискурс Інараку є в соціальному контексті ультра-імперіалізму алогічними, суперечливими, непереконливими (соціально, етично, навіть прагматично), а отже маложиттєздатними і безперспективними. Подивімося на монархістів, «старих-сухих будяків», «трутнів», «препаратів для археологічного музею» (характерестики в романі зовнішньо-нарративні, розуміється). Як би вони не критикували ультра-імперіалізм, їх власні ідеї та альтернативи ще бідніші, це попросту застарілі, наївні ілюзії. Їх плани монархічного перевороту

---

[59] *Сонячна машина*, с. 66-70, частини тирад А. Елленберга уже цитувалися вище.
[60] Там же, с. 200-202, уривки цитувалися вище.

неможливі та нездійсненні, їх сили повністю вичерпані, далі малоглуздих розмов і пустих декларацій вони не заходять.[61] Навіть поява принцеси Елізи суть вищенаведених характеристик не міняє. І її «юдифівське» рішення – шляхом одруження з Мертенсом (тобто, не гребуючи ніякими засобами) пробратися в «святую святих» заклятого ворога і страшно йому помститися – абсолютно не має перспективи чи «альтернативності»– навіть у випадку знищення Мертенса нема ніяких переконливих аргументів, що в такий спосіб буде порушено сам ультраімперіалістичний лад і в монархістів з'являться якісь соціальні шанси. Вони показово дегенеративні та мертві – й не можуть складати жодної конкуренції всесильній «новій аристократії».

А що ж Інарак, «Інтернаціональний авангард революційної акції»? – Те саме. Не дивно, що «героїчний авангард борців за щастя людськості» викликав стільки марксистської критики. Марксисти ніяк не хотіли вбачати паралелі до більшовицької партії в Інараку. В терористичній і фанатичній секті з морально-етичним поверховим аскетизмом, старим інтелігентським «саморозпинанням», неофітськими формулюваннями, не надто етичними засобами (по суті, не гребування будь-якими засобами для досягнення мети) і вельми неясними цілями усіх тих вибухів, отруєнь, і т. п. екзекуцій (при чому життя одиниць «мирного» невинного населення, в ім'я якого нібито бореться Інарак, не береться «борцями» аж надто до уваги). На думку Г. Овчарова,

> Інарак є організація, здатна більше на залякування, на тормошіння панівних кляс, що значної ролі не відіграє, бо ніяких мас Інарак за собою не має, не веде та й не відомий як слід пролетаріатові, бо строго законспірований. Це є купка дрібнобуржуазних інтелігентських революціонерів анархістичного ґатунку,[62]

---

[61] Див. епізоди засідань берлінських монархістів, *Сонячна машина*, с. 40-43, 103-110.

[62] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 173.

і радше «декоративна, ніж реальна сила» (і звернімо увагу, що питання невинних людських жертв менше турбує товариша Овчарова).[63]

І чого власне добивається Інарак: в чому перспектива їх залякування? Чи це приведе до будь-якої позитивної суспільної зміни? До якого «щастя» людськості? До гуманізації суспільства, «подобріння» проклятих буржуїв? Прозріння коханого пролетаріату? До альтернативного суспільства? Якого? Чи можна вбивством кількох магнатів повалити систему? І чи не скидається ця організація на купку маргіналізованих індивідів з ознаками істерії і дещо серйозніших відхилень, головна мета яких радше розв'язувати свої власні комплекси будь-якою ціною і утверджувати психічну манію могутності, величності, значимості? Дуже показова автохарактеристика – формулювання мети:

> мета Інараку є... щастя всього великого колективу, що зветься людством. У жертву цьому колективові можна й треба принести окремі одиниці. Всякий акт, що робиться в інтересах цієї грандіозної мети, є акт святий. І з цією метою Інарак – не банда розбійників, а героїчний авангард борців за щастя всієї людськості... Завдання Інараку – помогти діалектичному процесові перетвору морального світу людства з комплексу відносності у комплекс абсолютів.[64]

Елемент ідеологізації, ствердження свого дискурсу, само-легітимізації і дутої само-глорифікації відразу кидається у вічі (і аж ніяк не справляє враження імпозантніше від «заяв» панівного дискурсу).[65] Не дивним видається й амбівалентне ставлення нарратора до інараківців, і мова про цю організацію в

---

[63] А на думку О. Білецького, «Що ж до „Інараку", то в нас перший-ліпший ленінець ... може довести, що це не *пролетарська* революційна організація – це просто авторові згадки про часи його роботи в РУПі... І подеколи... виображення „Інараку" змушувало нас пригадати, як виображували російських революціонерів у чужоземних романах та драмах», «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 129.

[64] *Сонячна машина*, с. 165. Навіть якщо візьмемо до уваги, що ці слова формулює на засіданні Інараку «подлый враг, пробравшийся в ряды борцов» Рінкель, тим не менше він базує їх на статуті організації, і з ним погоджуються деякі члени Інараку.

[65] Дуже показовим в нашому дискурсивному плані є смертний вирок і його обгрунтування в «презентації» Інараку. Фрідріха Мертенса засуджено на смерть за: «1) свідоме, вперте й активне запровадження режиму капіталістичного деспотизму та новітньої фінансової монархії, 2) за підступний наступ на працюючі класи в облудній формі постанов Паризького Конгресу, 3) за політику зажерливого імперіалізму...»– *Сонячна машина*, с. 188.

інших ракурсах ще йтиме далі. На даний момент їх «альтернативу» можемо кваліфікувати як безперспективну й соціально абсурдну в контексті Винниченкового соціуму. Отже дві позаієрархічні, ворожі ультраімперіалізмові сили, ці два дискурси – не можуть конкурувати з панівним і запропонувати будь-яку «реальну» чи щонайменше, з якимсь соціальним сенсом, альтернативу.

Тому єдино легітимна і «логічна» соціальна перспектива (не альтернатива) належить до компетенції панівного дискурсу. Найкраще її формулює А. Елленберг як ідею «республіки землі», проваджену в життя новою аристократією, – останній крок до повного «здійснення» закономірної суспільної тенденції – після чого історія буде повністю реалізована і соціум стане «ідеальним»:

> О, це буде не знаний досі, безкровний, всесвітній переворот, який утворить цілком нові відносини на всій планеті, який без болю, мирно переверне тисячі людських поглядів і створить такі колосальні багатства людей, що про них не мріялось ні в одній казці за старих часів... Уперше й навіки буде знищений жорстокий бог війни, за яким раз у раз ховався маленький ідол революцій. Мечі перекуються на рала, а в солдатських казармах задзвенять веселі, юні голоси школярів... Людство... входить у нову фазу своєї історії. Настає доба Королів Землі![66]

В контексті Винниченкового фікційного суспільства дана перспектива видається неминучою. Місця для утопії, утопійно-підривної, критичної альтернативи немає. І на даний момент, зважуючи всі попередні доводи і з'ясування, можна зробити висновок: омнеїстично-ультраімперіалістичне суспільство, презентоване в першій частині «Сонячної машини», першу фазу соціальної динаміки в романі можемо в жанрово-соціологічному плані кваліфікувати як антиутопію.

---

[66] *Сонячна машина*, с. 67, 69.

4. Сонцеїстичний переворот і дистопія «жуйного» сонцеїзму

Наступна фаза на соціально-жанровій поверхні роману – доба перемоги, впровадження і «панування» сонячної машини.

Поставмо для початку запитання: де починається деформація, де з'являються знаки можливої загибелі ультра-імперіалізму? Знаки сонячно-машинної революції? Почнемо із згаданого вище формулювання, що ультра-імперіалізм – це майже-вивершений, майже-доведений до абсолюту лад. Але це «**майже**», цей останній крок, ще трохи – і буде здійснений, утворює маленький, здавалося б, проміжок, часово-просторовий, онтологічний вакуум, в якому і народжуються потрібні нам страховища. Вони спочатку незначні, непомітні і вповні усвідомлюються пізніше, в процесі «виростання». Скажімо, «маленька» зачіпка в тріумфальному Світовому Конгресі – блок Східних Держав не погоджується на пропозиції Європи; скажімо, неможливість апарату влади знищити Інарак, знайти коронку Зігфріда, потреба суворих заходів особистої безпеки; скажімо, неможливість пана Мертенса і всієї держави укластися в строки умов, поставлених йому принцесою Елізою. І в невеликих поки що «неузгодженостях», «промашках» проглядає щось інше, загрозливіше: *нездатність* майже-абсолютної, майже-всевладної, панівної ієрархічної структури *повністю* ієрархізувати і контролювати дискурс, простір і час. І чим далі, тим більше – поки всемогутній учора лад не опиниться на межі розкладу й загибелі, і на цей раз усі його, здавалося б, єдино-істинні та непоборні аргументи і перспективи виявляться ілюзорними і нежиттєздатними. Але знову поставмо запитання: що є фактором історично-соціальної делегітимізації Винниченкового ультра-імперіалізму? І тут згадаємо марксистську критику, яка мала цілковиту рацію: деструкція і заміна ультра-імперіалізму відбувається без пролетаріату, без партії, без організованої,

ідеологічно і політично спрямованої класової боротьби, з її стратегією, тактикою *etc. etc.* Або переформулюємо це по-меншбільшовицьки:
загибель ультра-імперіалізму в «Сонячній машині» видається соціально та історично (в тому сенсі, що читач оперує уже усталеними мисленними категоріями свого досвіду і кругозору) невмотивованою. І певну рацію мав О. Білецький, зауваживши, що утопія «у властивому розумінні є один момент – сама Сонячна машина, винахід доктора Рудольфа Штора, анахорета-хіміка».[67] Переформулюємо: єдино повнозначним фактором виникнення, мотивації й «успроможнення» сонцеїстичної альтернативи і каталізатором, який дозволяє цій непередбаченій «реакції» відбутися з наростаючою швидкістю і великою кількістю усіляких бульбашок, є сонячна машина *per se*.[68] Але що ж воно таке, отесенька машина? І знову ніяк не можна відмовити у прозірливості академіка Білецького, який зауважив, що «сонячну машину належить приймати як символ», що нагадує казкові млинок або навіть скатерть-самобранку.[69] Перше, що слід зазначити в даному напрямку, – не-науковий характер машини, її примітивність, радше механістичність ніж технологічність, її символічно-доктринальний характер, її коннотацію божка-з-машини або божка-машини (про морально-етичний і ритуальний аспект ще мова йтиме далі). Не кажучи вже про її малоімпозантний вигляд, який нагадав Миколі Костевичу апарат фотографа (а В. Чапленко взагалі засумнівався в будь-якій апетитності її продукту, синтезованого з домішкою поту[70], – якийсь

---

[67] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 125.

[68] Додам, що навіть саме виникнення машини в капіталістичному суспільстві викликало праведне «негодование» П. Христюка, який заявив, що лише за диктатури пролетаріату зможуть появитися такі «казкові» винаходи, що надзвичайно підвищать продуктивність суспільства, на соціалістичних основах організованої праці.– П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 170. Таким «казковим» винаходом ми хіба б уважали сталінську «безплатну» табірну мегамашину.

[69] Там же, с. 126.

[70] Як і некультурне, на думку критика, змазування з тарілки пальцями. І взагалі, сонячна машина шкодить романові, див. В. Чапленко, «Мистецька харакТристика „Соняшної машини" В. Винниченка», с. 95.

зеленкавий з фіолетовими прожилками заплісНЯВілий холодець). Ані науково-переконливого пояснення, ані «переконливого» вигляду Винниченко «своїй» машині не дає. Ані наукової чи соціальної мотивації – в чому полягала дванадцятирічна затворницька і титанічна праця генія людства Рудольфа Штора? Щоб склепати чорний ящик з трубою і червонявим скельцем? Як він синтезував і розвинув величні здобутки хімії-фізики кінця XX століття? Має рацію Г. Овчаров, зауважуючи, що навіть «революційний» геліоніт геніальний Штор дістає майже задурно – в готовому вигляді – як подарунок від Матері-Природи (до цього ми ще повернемося), до якої він з'їздив на візиту після землетрусу. І взагалі, сонячна машина абсолютно не видається «продуктом віку» – такий нехитрецький пристрій міг би з'явитися коли завгодно – і в дев'ятнадцятому столітті, і в сімнадцятому, і в п'ятнадцятому – в якогось алхіміка. Отже сонячна машина «є явище випадкове, позаісторичне, позакласове»[71] – асоціальне – займаючи тим не менше у фікційному світі центральне місце і відіграючи рушійну функцію. Мова про аспекти машини, що виходять за соціальні рамки, – передусім символічний морально-етичний і гротесково-ритуальний – в наступних частинах роботи. На даний момент сконстатуємо лише головну її соціальну функцію: звільнення людей від потреби тяжкою соціальною працею здобувати собі шматок хліба і реалізація економічно-харчової самодостатності людини.

Прийнявши наведені вище характеристики як достатні для з'ясування соціологічної невмотивованості загибелі омнеїстичного ладу, певного соціологічного «вакууму» в переході від омнеїзму до сонцеїзму, повернімося

---

[71] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 175. Або, як це формулює А. Річицький: «Сонячна машина, ця *фантазія*, що не має під собою ніяких наукових передбачень і нічого не розв'язує, навіть коли б вона стала дійсністю. Через те й роля її в сонцеїстській революції досить штучна, дарма, що на ній побудував Винниченко всю фабулу роману».– *Винниченко в літературі й політиці*, с. 77. А в літературній оцінці машини найдалі йде В. Чапленко: «чимало шкодить творові сама «соняшна машина», дуже нехитра в своїй ідеї як на призначену їй від письменника ролю визволительки людства...»– «Мистецька характристика „Соняшної машини" В. Винниченка», с. 95.

до поверхні сонцеїстичної революції і дарованого нею парадизу. Непомітні спочатку «незлагодженості» омнеїстичного ладу в повному опануванні дискурсу, простору і часу під впливом каталітично-вибухової дії сонячної машини – як пристрою, ідеї, міфа – наростають і доходять до катастрофічних масштабів. Панівний дискурс та ієрархія втрачають досконалу вертикальну підпорядкованість, логічно-соціальний сенс, цілісність – вони фрагментуються і розкладаються. Невдачею закінчується рішення ізолювати і знищити сонячну машину та її винахідника і перекрити будь-яку інформацію через комунікативні канали суспільства (нарешті знайшлася якась благотворна роль Інараку).[72] Провалом завершується навіть хитромудре впровадження отруйно-смертельної «сонячної» машини. Невдачею, крахом і загрозою нищівної війни закінчуються зовнішньополітичні зусилля щодо «республіки землі», на момент рятівного «виходу» на сцену сонячної машини людство опиняється перед катастрофою:

> Блискавки великих бур синіми загравами прорізують густу, пересичену атмосферу земної планети... Схід на Захід, розколоте людство наставило груди на груди... Мітла смерті занесена над людством... Захід хвилюється, колотиться всередині себе. Людські хвилі набігають одна на одну, з ревом і люттю стискаються, піняться, знову розбігаються. Робітничі маси порозколювалися на ворожі табори. Мільйонові демонстрації за війну, проти війни, конгреси, бійки. Державні апарати в скаженій напрузі тримають рамці велетенських механізмів, де скаженим темпом гиркочуть розігнані сили їхні. Одного дня не видержать – і на друзки, на черепки, на порох розлетиться культурний світ, загинувши під руїнами й залившися власною кров'ю.[73]

---

[72] Ось як переформульовується завдання і роль Інараку в нових умовах, переродженє сонячною машиною, набираючи сенсу і відсуваючи (не без внутрішнього тертя) терор: «Годі крові, смерті, ненависті, змов, убивств. Годі ворожнечі з іншими робітничими організаціями. Треба ввійти з ними в порозуміння, треба організувати єдину спільну грандіозну акцію всіх залежних, голодних, ображених, експлуатованих, невільних, усіх, усіх, незалежно від класу, стану, переконань, віку, статі, фаху, партійності. Треба поєднати всеєдиний рух з одним покликом, з єдиним гаслом: воля Сонячній машині!»– *Сонячна машина*, с. 319-320.

[73] *Сонячна машина*, с. 214-215.

Особливо виразно суспільний розклад простежується на дискурсивному рівні – втрата спільного дискурсу, фрагментація оптимістично-вмотивованої семантичної структури: починаючи з моменту, коли нещодавно одностайна управа Об'єднаного Банку приймає рішення про припинення повної інформаційної блокади сонячної машини як малоефективної – всупереч бажанню та доводам її голови Мертенса[74], до того моменту, коли парламент незалежно від олігархічного диктату приймає рішення про її легалізацію.[75] На загально-суспільному тлі від моменту, коли владі не вдається підпорядкувати собі громадську думку, соціальну атмосферу: «Берлін щораз дужче та дужче гуде тою казкою, наче хтось щодня підкладає та й підкладає вогню у величезне залізнобетонове черево велетня... Не можна, заборонено йому густи, а він таки гуде, а він хвилюється...»[76] – до організованого масового руху на підтримку сонячної машини, організації Комітету Сонячної машини (Каесему).

> Берлін сказився, отруївся, збожеволів... Робітничі організації, професійні спілки, партії, клуби службовців, різні ліги, об'єднання, всяка шушваль – усе щодня, щогодини преться з делегаціями, петиціями, заявами, вимогами, ультиматумами: свобода Сонячній машині!.. І всюди, і скрізь вона – Сонячна машина, Сонячна машина, Сонячний Дракон із тисячею голів![77]

А далі – повний крах державної та репресивної машини з її чиновниками, поліцаями, арміями. Повний розвал колишньої ієрархії, замість колишнього короля гумових препаратів і Німеччини Мертенса, нікому тепер не страшного і непотрібного, юрба (всесильна юрба) висуває на трон нещодавнього анахорета і «божевільного» Рудольфа Штора. І вся Європа з уже виробленим іммунітетом щодо воєн і революцій «раптом ісп'яніла, сказилася од

---

[74] Що «Сонячна машина є порнографія для недорослого людства»,*Сонячна машина*, с. 318-319.
[75] Там же, с. 371-376.
[76] Там же, с. 317-318.
[77] Там же, с. 370-371.

маленького скла».[78] Розгортається велична перспектива, *майже*-досяжна – осьдечки на обрії, як описує Макс Штор у листі до брата:

> із швидкістю блискавки відмирає ціла епоха! Без крові, без боїв, без барикад, шибениць, гільйотин, без великих струсів, переворотів, без помпи й декламацій сходить із сцени історії цілий соціальний лад... Каесем орудує життям Берліна та й усієї Німеччини... Організується єдиний інтернаціональний Каесем...
>
> Старий лад одмирає. Але на його місце прийде новий, сонячний. Каесем уже виробляє плани нового господарства, нового устрою без примусу, без насили, без каторги – новий, вільний, *творчий* [мої виділення] лад! Уже призначені з'їзди, конгреси, уже відбувається перебудова психіки, ідеологій, світоглядів, філософій. Ніяких більше класів, партій, релігій, моралей, кайданів, перетик, злочинств і чеснот – нічого. Тільки Сонце, Праця й Наука!..
>
> Ми вберемо землю, як лялечку, як один прекрасний твір мистецтва. Ми зробимо її *вічним* земним раєм, де праця буде насолодою – творчістю. Через який місяць-два Сонячна машина запанує по всій землі... Через пару місяців квіт науки, розуму, знання людства витворить нову, свідому програму буття землі.[79]

Але знов оця знайома майже-досяжність, майже-здійсненість нарешті діжданого ідеалу, майже-повнота, тепер уже справді-альтернативного, здавалося б, єдино закономірного, реального, повносенсного на даний момент сонцеїстичного социуму. І знайомий онтологічний вакуум «майже».

Знаки деградації появляються дуже швидко. З моменту порушення регулярного ходу трамваїв, перебоїв телефонного зв'язку та електроенергії (а там до водопроводу і каналізації рукою подати), коли все почало діятися «з ласки пролетаріату». Тепер людина – позбавлена насущної потреби здобувати хліб соціальною працею, в суспільно регульованому виробництві, здатна втримати себе на поверхні існування без будь-якої соціальної організації. Всі економічні, політичні *etc.* процеси завмирають, зупиняється суспільство. Людина повернулася «до себе», до природи, до біологічних потреб та

---

[78] Там же, с. 391.
[79] *Сонячна машина*, с. 380-382.

інстинктів, до тварини. Цей перехід, очевидно, був не вповні «безкровним» і супроводжувався грабунком магазинів, складів, переселенням до палаців і вілл колишніх багатіїв, і привласненням біологічно-дарвінівським правом сильнішого усілякого сусідського або просто «візуально-досяжного» «зайвого» майна – від одягу, посуду, ковдр з подушками і меблів[80] аж до коханки або й самого тіла експропрійовуваного об'єкта (у випадку Сузани Фішер) включно. Ці необхідні ексцеси, грабежі, погроми, сутички і, ймовірно, вбивства мало потьмарили загальномасовий ентузіазм[81]. Зусилля Каесему, їх заклики та агітки до якогось-таки комунального життя, колективної чи то класової, чи то й людської совісті; про усуспільнення підприємств і заведення нових норм праці й розподілу, на жаль, не допомогли[82], а до моменту, коли цей величний проект мав розглядатися на конгресі всіх Каесемів світу, конгрес став неможливим з суто технічних транспортних і комунікаційних причин.

Але повернімося до витвореного в результаті впровадження сонячної машини соціуму з точки зору утопійних жанрів. І зіставмо для наочності з попереднім омнеїзмом. Замість суворої вертикальної ієрархії та організації – спостерігаємо в новонародженому сонцеїзмі повну дезорганізацію і відсутність будь-якої координації, повний анархізм і антиієрархію – навіть славетний і геніальний Рудольф Штор навряд чи може тішитися найменшою

---

[80] Адже при зупинці виробництва ці предмети набули ще й історично-антикварної цінності, і навіть сонцеїстичному авангардові – Каесемівсько-Інаракістській комуні довелося забарикадуватися від візитів інших «людинобогів».

[81] П. Христюк так висловлюється з цього приводу: «з непролетарською установкою утопії малює... Винниченко наслідки поширення сонячної машини серед трудящих... Утопійні пролетарі Винниченка, добувши «машину», нічого не захотіли знати. Вони припинили всяку працю і пішли «на пашу», «на траву», а щоб задовольнити інші потреби (крім їжі) розкрадали, поки було що, одіж і інші товари з крамниць».– *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 185-186.

[82] «Людина» Шпіндлер пояснює: «Деякі наївні люди (а таких багато серед колишніх інаракістів, комуністів, соціалістів та навіть анахістів) пробували змінити цей стан, умовляючи, пропагуючи, звертаючись до совісті, гідності, культурності й тому подібних старих речей. Розуміється, їхні спроби не мали ніякого успіху», *Сонячна машина*, с. 436.

повагою чи увагою ощасливлених ним мас. Замість напруженого руху, виробництва, активності, прогресу попереднього ладу (що зовсім не перешкоджає кваліфікувати його негативно) – бачимо повну статику, бездіяльність, пасивність і розклад.[83] «Людство загубило всі зв'язки, розпорошилося на мільйони атомів, самотніх, незалежних, байдужих одне до одного».[84] Замість самоузаконеного, повноважного ієрархічного дискурсу – відсутність дискурсу взагалі в соціальному сенсі, непотрібність, беззмістовність і абсурдність комунікації як такої. Замість гнітючо-напруженого продуктивного часу – відсутність соціально-історичного часу (наприклад, втрата календарного відліку, абсурдизація будь-яких історичних набутків і перспектив) і повернення до космічно-природного часу, з періодами зимового спання в берлогах і літнього розкошування на траві. Замість централізованого, зосередженого довкола сакрального центру або, точніше, центрів, урбанізованого перенаселеного простору – повна просторова децентралізація і десакралізація (бо навіть сонце, «Велику Матір» не можна назвати центром за умов відсутності самих стосунків центральності-маргінальності, сакральності-секулярності). Замість «наростів-міст», що кишіли мікроболюдом (переформульовуючи злегка Р. Штора), спостерігаємо масовий, але в індивідуальному чи сімейному порядку, «екзодус» людства «под сень цветущих кущ» і переселення в південні краї. Тобто говоримо тут про протиставлення урбаністично-прогресивної й аркадійсько-невибагливої утопійних моделей. Замість неправедних і гнітючих законів, приписів,

---

[83] Наведу цитату «вражень» Р. Штора по приїзді в Берлін: «Не тільки Каесем, не тільки Берлін – вся Німеччина мовчить. Темна, застигла, мовчазна пустеля... Мертвою пусткою віє від порожніх станцій залізниць... моторошно бачити мертвий спокій... І на вулицях той самий втихомирений спокій на всіх обличчях, так само позакладувані руки в кишені... [вулиці] мовчазні, суворі, темні, покинуті тунелі...», *Сонячна машина*, с. 420. Додам, що, мабуть, деякі моменти розкладу Винниченкові міг «демонструвати» і сам Берлін 1919-1920 рр. У щоденнику В. Виниченко описує кризу влади, гіперінфляцію, злодійство, шахрайство і розвал знаменитого німецького Ordnung-у. Див. *Щоденник*, т. 2, с. 247, 349, 252.

[84] Там же, с. 468.

забобонів і опіній – повна відсутність морально-етичних норм.[85] Замість людей, що гнобили, були гноблені, боролися, страждали, висловлювали незадоволення, відстоювали свої погляди, влаштовували перевороти і замахи, салонні зустрічі, щось вирішували, концептуалізували, читали, писали магістерські роботи *etc*.– спостерігаємо цілком протилежну картину, яка почасти, окремими елементами, нагадує еротизовану цивілізацію Г. Маркузе. В людей з'явилося багацько вивільненої енергії та часу, які тепер ідуть на вигрівання під сонцем, сексуальні ігри та інші втіхи й інстинкти (репертуар яких навряд чи може бути надто розмаїтим, – наприклад, Тіле розвиває свої детективно-інаракістські навики, ходячи на полювання)[86]. Отже аркадійське повернення до природи характеризується як здичавіння, повернення, чи, точніше де-волюція до стану жуйних тварин. «Як чудно й моторошно, – думає Р. Штор в Каесемівській комуні, – [люди] вже не відчувають жаху свого становища. Вони подібні до людей, засуджених на смерть і звиклих до тюрми, до своїх камер, до самої думки про смерть».[87]

От заключна космічна картина сонцеїзму, уже без перспективи і без виходу:

> Летить у світовому просторі темна, мертва планета, яка колись (так давно-давно!) називалася Землею. Темна, мокра, мертва тиша обкутала половину її. Сонно плямкають у сні самці та самиці, а на другій, іншій половині жують жуйку й справляють танець самців і самиць. Настане тут день – і ця половина буде жувати й танцювати, а та лежати в сні.[88]

---

[85] Ось як, наприклад, це мисленно висловлює Макс Штор: «Грабіж чи жарт, чи так і слід *тепер?..* Стане ще просторніше, вільніше, буде ще більше вибачливої, спокійної добродушності, любовності, п'яності [про наркотичні властивості сонячного хліба мова ще їтиме далі], щастя... Одягайтеся ж, голі, узувайтеся, босі, прибирайтеся, занедбані!.. І безплатно, вільно, сміливо хапайте жриць і пийте їхню любов повними цебрами».– *Сонячна машина*, с. 399. І, не менш дотепно, Шпіндлер: «Зламалася... вісь, на якій крутився *віз необхідності*. Віз перекинувся – і людство гепнуло з царства конечності в царство свободи... Наш теперішній стан є стан... богів... Ми стоїмо по той бік добра і зла».– С. 433, 435.

[86] Розуміється, я тут говорю тільки про репертуар «інших втіх», в надзвичайній розмаїтості сексуальних ігор сонцеїстів і не тільки їх, я, борони боже, не сумніваюся.

[87] *Сонячна машина*, с. 437.

[88] *Сонячна машина*, с. 450.

І на цьому підсумуємо: розглянуті вище параметри соціуму чи суспільної фази, що виникла в результаті запровадження в дійсність утопійної альтернативи, базованої на сонячній машині, дозволяють кваліфікувати цей соціум в тематично-жанровому ракурсі як дистопію.

5. Перспектива позитивної утопії

Розв'язка такого страшного дистопійного кошмару може піти кількома шляхами. Наприклад, найбільш вмотивована з соціологічної точки зору, – дальша і повна деградація, дегенерація, смерть героїв і загибель всього людства (щось на зразок Оруелла).[89] Або катастрофа – охолодження чи загибель Сонця (як у Тарде чи Богданова), інвазія космічних або земних нехороших людей і тому – прозріння, отямлення хорошої частини людства. В «Сонячній машині» маємо іншу версію, і знову, «менш переконливу».[90] Відродження приходить «раптово, і звідти, звідки ніхто не сподівався», – пише Г. Овчаров.[91] Воно приходить з весною. Пригріває сонце – Велика Мати, шумують соки, з-під снігу вилазить молоденька травичка. У людини починають чухатися руки. Тобто головний момент – природна потреба, жага діяльності, активності в людини, фізіологічна потреба щось робити. Отже, як слушно зауважує Г. Овчаров, чинники відродження (скажемо, переходу до позитивного утопійного устрою) – не в суспільстві (дегенерованому-дистопійному), а виступають як закономірність *природи*.[92] Ось зразок такої позитивної природно-фізіологічної потреби:

---

[89]Версія Мертенса: «Тепер повинні пройти віки, порозбиватися пороблені стекла, позатягатися в пам'яті людей сліди колишньої культури,– і тоді почнеться з самого початку, з печер, з дикунства нова доба, нова історія».– *Сонячна машина*, с. 469.

[90] Перехід народних мас «від безділля до трудового ентузіазму» вважає непереконливим з психологічного боку В. Чапленко.– «Мистецька характеристика „Соняшної машини" В. Винниченка», с. 92-93.

[91] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 183.

[92] Там же, с. 183.

> Кострубатий, лисий із вихорами на висках нахаба-технік із сокирою в руках ходить по подвір'ю, по саду, знову по подвір'ю. Ех, рубнути що-небудь! Помахати б сокиркою, щоб аж у плечах занило, розігнати б кров – застоялася за зиму. Он рубає дрова отой трупоїд, управитель графський. Помогти хіба йому? Ач, як невміло сокиру тримає.[93]

Другий момент – рушійна роль активного, оптимістичного і невгамовного жіноцтва, представленого в романі, всупереч розвезеному і апатичному чоловіцтву. Ще в добу зимової «сплячки» жінок було більше видно надворі, їм було чим зайнятися – наносити воду, покататися на санках тощо. Тепер, навесні, вже ніяк жінці не всидіти без діла. З традиційно-української патріархальної точки зору це жіночо-чоловіче протиставлення розшифровується таким чином: «не сидиться ж їм», «от уже допекла, хоч з дому ступайся, хоч на роботу, аби не вдома!» З точки зору ж прогресивно-феміністичної це ще раз доводить фаллоцентризм і самого Винниченка, і зображеного ним суспільства, де жінку й економічно, і політично, і культурно дискриміновано, де на неї покладено більше буденних обов'язків, де їй надано меншого соціального статусу. Такою жінкою в усіх (навіть тут не згаданих) аспектах виступає графівна Труда, яка умудряється розбуркати творчу і лібідинальну енергію Макса Штора (депресовану після самогубства Сузани), і далі – творчу енергію цілого суспільства. Ще Г. Овчаров зауважив епохальну роль поцілунку Труди і Макса в альтанці старого графського саду для історії Німеччини і світу.[94] А П. Христюк назвав Трудину сентенцію з мотивацією праці та відродження «євангелієм від графівни Труди», яке ми теж візьмемо на озброєння (відкинувши партійну і фаллістичну іронію критика).[95] Наведемо деякі положення «євангелія»:

---

[93] *Сонячна машина*, с. 506.

[94] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 184. Розуміється, саркастичну коннотацію зауваження критика ми тут відкидаємо.

[95] П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 188.

Хто зробить? Ось хто: ви, Руді, я, лицарі [про Душнера], мільйони отих ледарів. Та що, справді не можна води пустити? Не сором? Та я сама зберу вам тисячі охочих зараз же їхати по вугіль... І якби ви не були таким тюхтієм і не валялись у себе на канапі, а балакали з людьми, ви б і самі це побачили. І зовсім не того, що хочуть старих порядків... А просто *хочеться* робити, ну, от, хочеться й більше нічого!.. Просто нема куди сил дівати. Ну, від радості, від щастя, від... від волі хочуть робити.[96]

Потрібен тільки поштовх, і такий поштовх організовується – Трудою, братами Шторами, інараківцями, навіть Мертенсом. Розгортається агітпроп; оптимізм і невичерпну сила віри переливаються в «ту масу голів, що позіхають, потягаються і мружаться».[97] Макс пише черговий і рушійний маніфест. Розглянемо коротко його будову і положення. По-перше, він доброзичливо апелює до реципієнтів, вітає їх з весною, травою, коханням, новим життям. По-друге, підсумовує безповоротний відхід у небуття старого капіталістичного світу. По-третє, оголошує про створення Вільної Спілки Творчої Праці і формулює її ціль-стратегію (програму-максимум, якщо скористатися ленінським висловом):

На руїнах старого світу зацвіте нове життя. Темряву ночі розжене сліпуче світло. Води землі потечуть у кам'яницях. Повітря вкриється осідланими людиною машинами. Каторги праці перевернуться у робітні творчої праці. Заніміла машина оживе, загуркотить,запрацює під рукою машини, творячи багатства.

Земля стане райським садом, де не буде більше влади ні насильства, ні каторги, ні обману, де не буде більше дерев добра і зла, гріха й святості, де буде вічне свято творчості, праці, кохання, радості, краси, співу. І ніякий серафим ніколи не вижене людство з того саду.[98]

По-четверте, тактична мета і форма, «програма-мінімум»: він не закликає, не вмовляє, не докоряє, не примушує і не загрожує, а оповіщає про початок

---

[96] *Сонячна машина*, с. 509.

[97] Там же, с. 518.

[98] *Сонячна машина*, с. 520. Звернімо тут увагу на виразно парадистичний і морально-етичний момент увільнення від первісного гріхопадіння Адама в ідеології сонячної машини, про це ще мова йтиме попереду.

роботи і про запис охочих у перші партії праці. По-п'яте, тактика щодо «ворожих», тобто ледачих елементів: ні докорів, ні гніву, а повне забезпечення всім здобутим, жаль і догляд як за хворими, слабосилими, нездатними до радості і щастя дії. Ну, і по-шосте – група уквітчаної, веселої, співучої молоді з сурмами і бубнами – тобто імпонуюча святкова й ентузіастична атмосфера.

Агітація діє: спілчани не встигають записувати бажаючих, люди просять роботи, перший же потяг за сировиною не здатний всіх охочих умістити. За кілька тижнів привезено десять потягів вугілля, нафти, маюну, радію, геліоніту і налагоджено процес постачання стратегічною сировиною й енергоресурсами. Відновлюється виробництво і електромережа, успіхи ще більше стимулюють трудовий ентузіазм. На чолі «штабу» відродження – Вільної Спілки Творчої Праці – Р. Штор, який виявляє на цей раз геніальні керівні й організаторські задатки.[99]

На превелике щастя для розмірів цієї роботи (а також здоров'я автора та многотерпеливих читачів), позитивний утопійний лад «Сонячної машини» мислиться на обрії, лише в перспективі та загальних рисах (на що вказував М. Зеров). Крім парадизу М. Шторового маніфесту, про його імовірно-реальні принципи уже відзначена нами Труда оповідає принцесі Елізі. Систематизуємо коротко продовження Трудиного євангелія: По-перше, необхідну регулятивну суспільну функцію виконуватиме Рада Спілки Вільної Праці, вона вироблятиме плани, вестиме облік і давати виробничі розпорядження чи рекомендації. Ніяких інших функцій не треба – кордонів, урядів, націй і т. д. По-друге, економічну основу становитимуть дві обов'язкові робочі години на день, що дасть можливість небувалого благополуччя – палаци, курорти, кіно,

---

[99] А про ідолотворчі задатки мас, які витворюють з Р. Штора всезнаючого всеавторитетного кумира для любові, послуху і само-мотивації буття, будемо говорити пізніше. Особливо бажаючим вже дізнатися пропоную с. 535-536 *Сонячної машини*.

екран, телефон, кіногазети, найтонші полотна, найвишуканіші поїздки, індивідуальні транспортні засоби (адже не потрібно буде праці для добування їжі та всіляких колишніх надбудовних функцій – чиновників, священників, поліцаїв, суддів, армій і т. д .– а крім того, велику перспективу має технічне використання геліоніту та невичерпної сонячної енергії) «Вся земля буде величезний курорт із палаців і вілл».[100] По-третє, ця обов'язкова праця буде змінною, врізноманітненою, в різних ділянках: кому набридне працювати на фабриці шовків або в драматичному театрі, той матиме змогу піти розвіятися б якій-небудь радієвій шахті. По-четверте, основою цього прогресу буде фізична потреба людини працювати, прикладати свої сили, вміння, потенціал. І відсоток ледарів, за «природною» логікою, повинен бути незначним. І, нарешті, по-п'яте, певні етичні засади (в якомусь Фур'єристсько-Маркузівському, з матріархальним ухилом, насвітленні:

> Ніяких шлюбів, контрактів... Люби, кохай, кого хочеш, як хочеш, скільки хочеш. І тільки того, хто тобі любий, хто підходить до тебе, кого ти від усього тіла й душі своєї хочеш назвати своїм мужем. Але знов-таки: повна воля... Я зовсім не кажу, що це навіки... Коли щось зміниться в відносинах, то я, напевно, буду кохати інших. Будуть діти? О, будь-ласка! Можеш мати їх скільки хочеш без страху за їхню долю. І ніяких «незаконних» дітей! Всі – законні, всі – від усіх мужів, яких я хочу мати хоч тисячу![101]

Така по суті схема наміченого «оновлено-відродженого» сонцеїзму, який видається тепер закономірним і дискурсивно-логічним, і майже – здійсненим. Але наше «майже», як ми вже звикли, любить витворяти штуки. І чи не видно на обрії ще чогось? Грізного знаку майбутніх катаклізмів? Застереження, на які, може, натякав Кравченко, називаючи «Сонячну машину» анти-утопією? Але про «застереження» я сподіваюся поговорити ще далі.

---

[100] *Сонячна машина*, с. 529-531.
[101] *Сонячна машина*, с. 531.

А на даний момент, підсумовуючи, зазначу, що на загально-тематичній, вужчелітературній ніж ідеологічній, поверхні – з точки зору презентації фікційного суспільства (чи суспільств) і його соціальної динаміки ми маємо справу, з огляду на жанрово-тематичні особливості «Сонячної машини», з полі-утопійним романом, який на жанровій поверхні можна розглядати як фази-світи-жанри в їх переході (або прориві з одного в інший): анти-утопія (ультра-імперіалізм), дистопія (в результаті реалізації утопійної ідеї, в результаті «уреальнення» символу) і «позитивна» утопія (яка висувається як більш-менш уявна цілість лише в перспективі, «на обрії» роману). Далі. На такому «поверхневому» «жанровому» рівні ці фази відносно автономні, самодостатньо-завершені (майже-завершені). З точки зору нашої, «зовнішньої» історичної та соціальної логіки, «реальних» закономірностей, їх взаємоперехід, вся репрезентована в романі соціальна трансформація невмотивована, позбавлена сенсу. «Ультра-імперіалізм» з його законами і закономірностями, представленими в романі і домисленими читачем згідно з власним соціальним, аналітичним досвідом (зовнішнім по відношенню до тексту, до фікційного світу) не передбачає, а абсолютно виключає можливість будь-якої утопії, його єдине закономірне запрограмоване майбутнє – останній крок – це утворення вічної монархічної республіки землі. Дистопія розкладу, неробства і поступового «отвариненння», в такий же спосіб не передбачає масового піднесення-ентузіязму, організації та відродження людства (не дивно, що цей перехід сприймався у критиці як невмотивований, сумнівний, ідеалістичний). Тому важливо буде поставити і спробувати з'ясувати питання: що поєднує ці фази, ці тематично-жанрові елементи, мотивує їх цілісність, органічність взаємопереходу? На ідеологічному рівні – рівні морально-етичної доктрини? Чи на рівні поетики? Ці спроби – в наступних підрозділах.

6. Проблема утопійності морально-етичної доктрини «Сонячної машини»

На жанрово-соціальній поверхні фікційного світу «Сонячної машини», як ми довели, маємо утопію, але пов'язати і взаємообумовити елементи, фази цієї поверхні на даний момент ми не можемо. Тому наступний напрямок аналізу буде ідеологічним, спробуймо підійти до роману з такої точки зору: а що, коли утопійність мотивується не так на соціальному, як на загально-гуманітарному рівні? Що, коли суть не так в тому, щоб створити нове суспільство, нову соціальну модель-структуру, як у тому, щоб «створити» нову людину як істоту, її духовний простір? Може, центральним, рушійним планом роману, його *message* є проект «альтернативної» людини? Божественної людини. І «Сонячна машина» в шатах літератури головно розвиває, контрастує і кристалізує авторську доктрину-ідею людини? Може взагалі, головним є не зображення капіталізмів, омнеїзмів, а дати програму на тему «что делать», до якої слід нам тягнутися усіма силами?

Такий підхід може видатися вульгарним. Але, по-перше, ми ж ним не обмежуємося, а вульгаризувати можна будь-який підхід, навіть величні здобутки пост-структуралізму. По-друге, Винниченко належить до вельми ідеологічних і доктринальних комунікаторів, про що свідчить і розсяг його творчого діапазону з помітною тенденцією до публіцистичності і трактатності, і, зокрема, такі «знаки» як романний підзаголовок «політична концепція в образах» («Слово за тобою, Сталіне!»). Тому Винниченкову доктрину, суть якої зводиться до т. зв. «образу людини», є сенс розглядати в рамках, ширших від «Сонячної машини», в певній еволюції[102], з «виходами» на інші твори та інші рівні комунікації.

---

[102] Наскільки нам дозволить простір і час роботи, над якими вже тяжіє загроза утопійної трансцендентності.

Дозволю собі спочатку нагадати, що в другому розділі про історію «Сонячної машини» я вже спробував коротко окреслити обсяг Винниченкової лектури, ідейні пошуки – для формування сюжетної та ідеологічної канви твору. Центральним тут видається саме переродження людини як нової, «природнішої» та щасливішої істоти; знищення морально-етичних і соціальних інститутів, які пригнічують людську істоту; проблеми морально-етичної гармонії людини, соціуму, природи; проблеми досягнення щастя.[103] В дещо спрощено-публіцистичному (а може, й неприховано-відвертому) викладі Винниченко виклав своє розуміння людини і суспільства у брошурці «Перед новим етапом» (1938, Коломия, накладом Краєвого комітету Української партії незалежних соціалістів). Головними життєвими рушійними силами він вважає інстинкти.

> У інших тварин, які живуть *на волі* [*sic*! а не в суспільстві; підкреслення мої], у нормальних умовах, їхні сили є *погоджені* між собою: розум, інстинкти, почуття, воля. І тому дії їхні – повні сили, рішучости, певности. Цілий ряд причин (геологічних, біологічних, економічних та ін.) спричинився до викривлення інстинктів у людини. А це викривлення призвело до викривлення всього суспільного буття людей, до поділу їх на кляси та держави, до визиску, та панування людини над людиною, кляси над клясою, нації над нацією. А цей поділ з свого боку діє вже на інстинкти і ще дужче їх викривляє.[104]

Тому суспільство складається з членів з викривленими інстинктами, з гіпертрофованим інстинктом особистого, класового. В пригноблених же класах розвивається інстинкт колектива, солідарності, захисту і взаємопідтримки. В цій же брошурі він формулює «свій» соціалізм як теорію та практику «*всебічного, цілковитого і рішучого* (і. е., революційного)

---

[103] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 2, с. 71-74.
[104] В. Винниченко, *Перед новим етапом*, Торонто, 1938, с. 20.

визволення» народу (соціального, національного, політичного, морального, культурного *etc.*).[105]

Якими наївними нам не здавалися б тепер ці резонування, вони, тим не менше, проливають світло і дають зрозуміти, за якими засадами письменник задумував і творив свої фікційні світи. Найкращим оглядом, який дає нам уявлення про ідейний контекст Винниченкової доктрини і її формування в його творчості, видається з усієї винниченкіани монографія П. Христюка. Цим матеріалом я тут і скористаюся. Згідно з найпоширенішою періодизацією, етап напружених морально-етичних шукань[106] кристалізується у Винниченковій творчості після розгрому першої революції 1905-1907 рр., яке на жанровій поверхні знаменується тяжінням до «програмової» драми, більших прозових форм. Ціла доктрина має відому, але вже афористичну і звужену назву «чесності з собою». П. Христюк характеризує її основні принципи як спроби нової реабілітації життя, розірвати павутиння забобонів і хибної моралі, яке суспільство, мов павук, снує довкола себе. Утверджується воля і гармонія особи, відмова від колективістичної «бойової» етики; обов'язок зважати на колектив розцінюється як замах на індивідуальність, як неволю. Шукається щось вище, «надлюдське», «надкласове»– на зразок віталізму з оповідання «Рабині справжнього»: «є щось більше і за дійсність, і за ілюзію, щось єдино справжнє, якому служить все. І на мою думку... зветься воно чуттям життя».[107]

---

105 Там же, с. 9. Про теорію «всебічного визволення» див. також I. L. Rudnytsky, "Volodymyr Vynnychenko's Ideas in the Light of His Political Writings", *Essays in Modern Ukrainian History* (Edmonton: CIUS, University of Alberta, 1987), с. 419-421.

106 Незалежно від того, як ми їх назвемо – сексуальним збоченням, модерністичною закоханістю в патологізм (Д. Чижевський), чи зрадою інтересів трудящих і переходом на дрібнобуржуазні занепадницькі позиції.

107 П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 105-106. Цитата запозичена з П. Христюка, с. 123. В. Винниченко, «Рабині справжнього», В. Винниченко, *Твори*, т. III, 1910, с. 73.

А. Річицький так викриває «архібуржуазну» суть Винниченкової філософії:

> з людини здирається і розвінчується її соціальну сторону й підноситься у великий абсолют біологічний тип, що бере реванша над громадською звіриною... *Мораль твоя — в крові твоїй, в нервах, в температурі, в скорості обміну веществ у твоєму організмі («Великий Молох»).* Така мораль – це вже не витвір суспільства, не норма співжиття людей, пристосована до командного ладу соціальних відносин, а продукт природи, закладений у самій біологічній основі людини.[108]

Головними проблемами, які В. Винниченко ставить у своїх творах, П. Христюк вважає питання «сильної, гармонійної [додамо, потентної] людини... нової етики, вільного кохання й вільного родинного пожиття і, нарешті, вільної творчості (мистецької і наукової)».[109] Письменник абстрагує окремі суспільні явища від їх класової, соціально-економічної основи, поетизує людину-сильного-звіра. Винниченкові персонажі-інтелігенти, соціалісти не розуміють

> об'єктивного напряму суспільного історичного процесу,... перебільшують вагу окремої людської особи... в історичному процесі,... переоцінюють ролю інтелігенції... Саму проблему гармонійного розвитку людської особи, індивідуальності... ставить він у своїх творах не на соціальному, класовому тлі, а у вузенькому колі особистих переживань окремих індивідуумів, на тлі особистого поєднання чи боротьби індивідуальних, біологічних (мовляв, тваринних) інстинктів і змагань з інстинктами суспільними, колективістичними.[110]

---

[108] А. Річицький, «Винниченко в літературі й політиці», с. 40.

[109] П. Христюк, с. 126. Що дослідник колоритно відтіняє авторитетною ленінською цитатою: «Революція вимагає зосередження... вона не терпить оргіястичного стану... [Пролетаріатові] не потрібні ні сп'яніння сексуальною нестриманістю, ні сп'яніння алкоголем», с. 127.

А. Річицький зауважує, що всі теми, сюжети, колізії Винниченкових творів служать лише тлом «для розгортання психологічних, полових і моральних проблем, позначених тавром соціальної реакції й деморалізації...», *Винниченко в літературі й політиці*, с. 36.

[110] П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 114. В цілому критик має тенденцію позитивно розцінювати творчість Винниченка цього періоду, вбачаючи в ній влучне викриття народництва, лицемірної, продажної і «збоченської» суті дрібнобуржуазної інтелігенції, її невиразного і шкідливого гуманізму, показ розладу між її ідеологією, мораллю і вчинками. «Винниченко показав, що інтелігенція не є „ангелом-хранителем"» народу,– там же, с. 147.

В «Історії Якимового будинку» Винниченко зображає Якима-суспільного експериментатора, який хоче збудувати вільну щасливу родину, поселяється, не вінчавшись, із дівчиною Ліною, не перешкоджає їй «цікавитися» іншими мужчинами, і трагічно гине в нерівній боротьбі із заскорузлим міщанським середовищем. У драмах «Дисгармонія», «Гріх», «Закон», романах «Чесність з собою», «Заповіти батьків», «Записки кирпатого Мефістофеля» наголошуються питання позакласової «внутрішньої» моралі та гріха, внутрішньої правди, гармонії, оновленої релігії соціалізму, непоборної влади первісних природних інстинктів, боротьби за «гордих, радісних, дужих людей». На думку П. Христюка, майже всі герої Винниченка збудовані таким чином, що в основі етики лежать моменти тваринні, біологічні.[111] У Винниченкових морально-етичних ідейних шуканнях можна передбачати і якісь впливи Сковородинської філософії етичного вдосконалення і пізнання себе; і філософії сильної, індивідуалістичної, над-моральної, по той бік добра і зла, надлюдини Ніцше, яка нехтує громадськими приписами і зневажає рабську юрбу; соціального дарвінізму Геккеля та Спенсера, – ствердження природності нерівності, боротьби, конкуренції та перемоги сильнішого; наголошення ролі несвідомого в людському бутті й історії Гартманном; богошукацтва, формулювання соціалістичної релігії Богданова та Луначарського.

Морально-етичні пошуки, формулювання, «хитання» і доктрина «Сонячної машини», до якої ми зараз перейдемо, має перед собою чималу генезу. Але ще тут зазначимо, що ті «доктринальні» пошуки пов'язані передусім з його власним досвідом, етичною «лінією», формулюванням таких принципів поведінки, діяльності, боротьби, яких, проповідуючи, він дотримувався б сам. І хоча спрощеними й вульгарними видаються евристичні заяви *a la* А. Річицький: «Кирпатий Мефістофель – це ж сам Винниченко з його

---

[111] П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 144.

культом своєї власної персони, з його філософією «чесності з собою», з його половою мораллю, з його приматом звіриних законів природи над законами соціальними»[112], не можна не погодитися із заувагою того ж дослідника, що «хода філософствування його персонажів має глибоко автобіографічний характер»[113], беручи до уваги, очевидно, авторське ставлення до персонажів і ступінь його дистанціювання-асоціювання з ними. І з публіцистичних виступів, щоденника, листів Винниченка можна простежити намагання виробити такі етичні принципи, щоб втілити їх в життя, не порушуючи своєї гідності і сумління. В цьому плані для нього були формулою не-етичності і аморальності слова, повторені Троцьким: «роби не так, як я роблю, а так, як я кажу».

Почати розгляд морально-етичної доктрини, насвітленої в романі, я почну із слів багатозгадуваної графівни Труди. Намагаючись якось втішити заскоченого повною деградацією комунівців і наслідками своєї машини Р. Штора, вона говорить: «Я все ж таки певна, що людям *соромно* [моє виділення] стане – все піде інакше. Це ж не може бути, щоб так лишилось».[114] Як би наївно та відірвано від контексту не звучала ця коротенька заява, в ній відчувається аспект, що належить до центральних у романі: роль морально-етичного фактора у зміні репрезентованого фікційного світу. Ще пильний марксист Г. Овчаров запримітив, що засоби, якими здійснюються соціалістичні ідеали в романі лежать поза ходом соціального процесу, що постання нового суспільства вмотивоване потребою заміни старого життя, бо далі по-старому вже жити не можна.

> Соціалізм у Винниченка є продукт *соціально-психологічних і індивідуально-психологічних протиріч* і вклинюється в основному в проблему протиріччя, розходження між соціальним буттям

[112] А. Річицький, *Винниченко в літературі й політиці*, с. 48.
[113] Там же, с. 37.
[114] *Сонячна машина*, с. 441.

> людини й її природнім тваринним інстинктом... Це викликає *потребу* якось так перебудувати суспільний лад, щоб він забезпечував змогу якнайповнішого й найлегшого задоволення всіх природних потреб людини.[115]

Тобто незадоволеність життям (і собою; більше морально-етична, ніж соціальна категорія), пошук щастя, щасливої альтернативи, сповнення «великого» життєвого призначення людини є одним з рушіїв усіх сонячно-машинних змін і перипетій. І це належить до Винниченкового власного кредо: «Вірю в тайну найбільшу – в життя. Вірю в можливість щастя для *бідних, замучених самими собою* [мої виділення] людей. Вірю радістю мого тіла, що радість є *необхідність* життя і буде *кермою* людини. Не горем, не стражданням, не клопотами буде вимірятись вік людини, а днями її радости».[116] З'ясування морально-етичної доктрини в «Сонячної машині» побудуємо за таким планом: 1) етика омнеїзму як деформація природи людини; 2) омнеїзм як морально-етична утопійна альтернатива; 3) морально-етичні висновки або наслідки впровадження сонячної машини; 4) морально-етичні перспективи людства.

Як зазначив Г. Овчаров, найнегативніша риса старого суспільства в презентації Винниченка полягає в моменті душевного розламу з життям. Кожний – незадоволений, чогось прагне, чогось гризеться – навіть всесильний Мертенс[117] (своєю одинокістю, лібідинальною незадоволеністю). Суспільство побудоване як величезна піраміда, і стосунки між людьми детерміновані позицією в цій неприродній ієрархії, і визначаються як відносини егоїзму, купівлі продажу, нещадної конкуренції і взаємного гноблення, мета яких – дістатися вище і урвати більше та краще. Найбільш загальне визначення, що покриває і надає оцінкове забарвлення описаному способу життя, – вже згадана вище «неприродність», невідповідність природі взагалі і людській

---

[115] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 174.
[116] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 1, с. 364, запис від 1 серпня 1919 р.
[117] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 176.

природі зокрема. З цієї точки зору зрозумілим видається і Винниченкова наївна (абсурдна, певно, для біологів) ідеалізація звірів. Але це, так би мовити, «внутрішня» етика, або точніше, соціальні закони, які читач осягає як імпліцитні *implied*, і які частково виражені в критичних тирадах, наприклад. Труди (в пастора) про лицемірність, продажність і поневолення у стосунках чоловіка та жінки або в роздумах Р. Штора про «нарости-міста» та їх бідолашних мешканців, або «одкровення» короля гудзиків Душнера:

> Доля всієї людськості: спочатку обплутати себе з усіх боків божками, а потім усе життя виплутуватись із них, щоб на кінці побачити, що людина є звичайнісінький звір – злий, жадний, жорстокий, брутальний, вічно голодний, вічно жерущий, на всіх рявкаючий, до всіх хижий, з усіма підлий і безмежно егоїстичний.[118]

На соціальній же поверхні, на офіційному рівні панує інша, протилежна, – амортизаційна, евфемістична і «вуалююча» етика «чистого» омнеїзму, вседопустимості, всеїдності, абстрактного гуманізму і любові до ближнього (і, очевидно, все – згідно з соціальним статусом, можливостями і відповідальністю). Як у салоні Сузани Фішер – допускається все що завгодно – *якщо* не суперечить *законам* краси. Або як у космічно-«дарвіністично»-віталістичному обгрунтуванні своєї зради депутатом-інаракістом Рінкелем:

> Що людська етика, закони, приписи у хвилях мільйонів літ? На вагах природи людські чесноти й людські злочини важать не більше одні за одних... А життя й через три мільйони літ буде так само абсолютним, єдино справедливим законом, а радощі й насолоди його єдино моральними приписами, які розумній людині треба виконувати.[119]

Отже орієнтири загальної системи цінностей в омнеїстичному суспільстві також продиктовані «духом всеїдного Черева»: «треба добре їсти, добре вино мати, добрих кухарів, слуг, не хвилюватись, любити красу й усіх ближніх, як

---

[118] *Сонячна машина*, с. 281.
[119] *Сонячна машина*, с. 183.

самого себе».[120] На морально-етичному рівні, як бачимо, картина не занадто оптимістична і не передбачаються якихось гуманітарних змін.

Розгляньмо тепер етичний потенціал ворожої омнеїстичному ладові групи – Інараку. Перше, що відразу слід зауважити, це морально-етичний напрямок її діяльності та само-легітимізації. Вище вже було зацитовано статутну мету Інараку: *«не особисті втіхи*, а щастя всього великого колективу, що зветься людством» і «допомогти діалектичному процесові перетвору морального світу людства з комплексу відносностей у комплекс абсолютів». І тому розмаїті терористичні акти, вбивства й експропріації, які виконує Інарак над «соціальними злочинцями», він робить не для простого вбивства, а для цих високих цілей. У підрозділі про дискурсову ієрархію я вже висловлював деякі сумніви з приводу його «героїчної авангардності», і тут дозволив собі виділити цей маленький *pre-statement* «не особисті втіхи», який, власне, натякає на можливість протилежного. В діяльності Інараку проглядає елемент «втіхи». Особливо пригадуються «мисливські» схильності ніжного доктора Тіле, екстаз смертельної небезпеки Макса Штора або Фріца Наделя, або ж екстатичний стан почуття вищості та всевладності Макса з бомбою в приміщенні біржі над нікчемною отарою тіл.[121] Взагалі, це якийсь елемент гострого «лоскотання» нервів, полювання, гри, інфантилізму, – хвилювання, щему та захвату дітей, які надибали міну в підвалі. Про це ще піде мова. Але на «більш-серйозному» рівні принципів і формулювань бачимо нещадний морально-етичний абсолютизм, неофітське повне, досмертне самозречення і повна відданість організації й ідеї «всезагального щастя»[122] Програмове

---

[120] *Сонячна машина*, с. 112; див також формулювання Душнера на ту саму тему, с. 280-281.

[121] Див. *Сонячна машина*, с. 190-194.

[122] Див., наприклад, статутні Інараківські формулювання: «Ні родинні, ні особисті зв'язки й відносини членів Інараку не можуть стояти на перешкоді у виконуванні їхнього організаційного обов'язку й дисципліни... Вступ до Інараку – на все життя. Ні добровільного виходу членів, ні виключення їх з Інараку не може бути. Членів, що виявлять себе невідповідними цілям і методам Інараку, видаляє з організації – *смерть»*, с. 85-86.

заперечення омнеїстичної «загальної» любові чи толерантності до всього і проголошення «праведної» ненависті в ім'я абсолюту, і справжньо-героїчне пожиттєве саморозп'яття:

> Інарак є організація людей, які віддали себе на розп'яття... які за це розп'яття мають тільки глум, прокляття, ім'я бандитів і страх навіть у тих, ради яких вони розпинають себе... Але вона є конечність. Вона – крик, вона – справедливість і кара на тих, хто топче всяку справедливість.[123]

Я вже також висловлював занепокоєння з приводу психічного здоров'я інаракістів, але до детальнішого з'ясування цього питання, може, дійдуть українські психоаналітики. А в наші наміри це тут не входить. На даний момент в ракурсі морально-етичному зазначу, що Інарак, механістично замінивши гнучку омнеїстичну «вселюбов» абсолютизованою і «жертвоприймальною» любов'ю до людства, з його «методикою» залякування, страху, з його не-гребуванням жодними засобами для досягнення мети (від тяжкого, але часом потрібного відвідування салонів і ресторанів до підриву біржі чи оперного театру)[124], з інфантилізмом і моральними хилитаннями, муками і слабостями (на щастя) його членів не становить морально-етичної альтернативи і видається якимсь радше «анти-утопійним» пародійним антропологічним типом.

Альтернатива приходить із сонячною машиною. Тож подивімося на морально-етичні засади Р. Штора і сонцеїзму. Почнімо з визволителя людства. Здається, ось наш ідеал. Якщо вже наукові досягнення ми якось недооцінили, то, може, потрактуємо й оцінимо як морально-етичний подвиг його 12-річне свято-затворництво в трудах неустанних і роздумах про ощасливлення

---

[123] *Сонячна машина*, с. 116-117.

[124] Як каже головний організатор «мисливської» діяльності Інараку, товариш Тіле: «не треба нехтувати ніякими можливостями. Ради бога, нічим не гидувати! Моральні, політичні, амбіційні, всякі-всякі мотиви треба, ради бога, на цей мент закинути й мати тільки одну ціль на оці й для неї на всі способи йти, усім жертвувати», с. 195.– Мова йде про ліквідацію Мертенса, і, що цікаво, така схвильованість товариша Тіле зумовлена потребою обов'язково виконати повістку, бо інакше репутація Інараку буде пошкоджена.

людства? Може, в тому вся суть? Ось як Р. Штор формулює Максові морально-етичні засади свого «подлинного» гуманізму, відмовляючись приготувати отруту для Інараку:

> я не вірю, що трутами, вбивствами, смертю можна творити життя. Це логічний абсурд. Терор – це самовбивство для тої самої ідеї, яка його вживає... Я... не політик... але я певен, що люди можуть і повинні порозумітися не шляхом боротьби, насили і самознищення, а шляхом розуму, науки й праці.[125]

По-перше, кидається у вічі кричуща асоціальність, соціальна короткозорість не-противлення злу в цій заяві доктора, і вазагалі на нього, з праведним класовим гнівом, уже в кінці 1920-х рр. звернула увагу марксистська критика. А крім того, такий акт як «неофіційне» «позичення» паном доктором коронки Зігфріда з подальшим видлубанням брильянта для вищої мети (ощасливлення людства, розуміється)[126] і серйозного наукового експерименту[127] викликає у мене великі сумніви. Як і характеристика Руді – «великої дитини», з її неймовірно-наївними «голими» очима.[128]

Додамо, крім того, що «попередній» Винниченко з підкресленням біологічного начала, яке переважає усілякі соціальні чи класові обов'язки (про це йшлося вище), проглядає і в «Сонячній машині». Його герої розірвані цими суперечностями соціального і природного. Граф Елленберг мордується і сумнівається щодо батьківства своїх дітей (як, скажімо, герої «Записок

---

[125] *Сонячна машина*, с. 115.

[126] Хочу тут зацитувати деякі вислови доктора Рудольфа з цього приводу перед оторопілою публікою: «Розуміється, це може, негарно, що я... Може, це злочинство, але... моя ціль... Ви самі можете оцінити, яка велика була моя ціль, і як можна за неї на всяку жертву, навіть своєю честю, піти. Але я мав на увазі неодмінно вернути вам коронку... Мені було трудно це зробити, але я мусив»,– *Сонячна машина*, с. 235. Майже інараківське виправдання в дусі жертовної «чесності з собою».

[127] Зверніть увагу, що пан доктор уживав потовчений діамант як домішку до свого благотворного скла (замість геліоніту, який він знайшов або прийняв з рук природи пізніше) – так би мовити, науковим шляхом проб і помилок домішуючи усякі складники до свого хімічного варива. Гіпотези, що з цього випливають,– про персонаж пана доктора, його функції та здоров'я,– притримаймо теж на потім.

[128] Можемо тут, наприклад, прослідковувати якесь втілення ідеальної Винниченкової безпосередньої людини-звіряти, яка з однаковою природною безпосередністю займається і ощасливленням усього людства, і ощасливленням конкретної покоївки Міці.

Кирпатого Мефістофеля»). Грізний месник Макс Штор кається своїми почуттями і непереборним потягом до Сузани, що несумісне з принципами Інараку і його класовою совістю:

> Він хоче піти від неї от із цим враженням її теплих пліч, вогких очей, з враженням прекрасної, бажаної, хвилюючої женщини, а не... не *переконаної капіталістки* [моє підкреслення].[129]

Ми вже згадували про здорові почуття Р. Штора до покоївки Міці, і «випадково», із-за маленького непорозуміння, яке стало рушійною силою роману, до принцеси Елізи. В узагальненому, підсумованому вигляді біологічна «здоровість», сила і потенція зовнішньо калікуватого, відлюдькуватого і дивакуватого хіміка виражається таким чином (як екстерналізований і «поетизований» нарратором «внутрішній аналіз» думок і почуттів персонажа, з якими асоціюється нарратор):

> І вже зник і розтав образ Макса; розлетілись, як пір'їнки від вихору, всі думки; навіть червоняво-фіолетове течиво чується в душі, як під густим серпанком [це про епохальної сонячної машини, геліонітового скла!]. Гаряча, непокійна знемога солодко ниє в усьому тілі. Йде всевладна, непогамовно-бажана, вічно-гріховна, вічно свята, загадкова женщина! Так злодійкувато прокрадається, така полохлива, а топче, розмітає й руйнує цілі царства.[130]

Але перейдімо тепер до самої панацеї, «індульгенції людству», яка переверне історію й закони[131], до грізної зброї, якою виступить Р. Штор проти «безглуздя мікробів» (це Штор про людськість – образно, розуміється; с. 120 роману) і принесе їм щастя. В сонячній машині (яка, згадаємо, не викликала захоплення у критики і своєю технічністю) виразно простежується символічна

---

[129] *Сонячна машина*, с. 99. Всі ці питання були надзвичайно популярні і розроблялися і на публіцистичному, і на теоретичному рівні в 1920-х рр. в СРСР.

[130] *Сонячна машина*, с. 121. Про банальність і модерністичність таких сентенцій мова ще, сподіваюся піде далі. Для особливо бажаючих ще насолодитися картинами біологічного шалу, рекомендую сцену з «не тою Міці», с. 122-123. Але на даний момент хотів би зазначити, що на рахунок «розмітання» царств женщиною (або женщинами) з вищезацитованими атрибутами, то цей пункт в романі добросовісно дотримується Винниченком.

[131] *Сонячна машина*, с. 326.

або доктринальна основа. Тобто вона є «механізованим» втіленням принципу: хто не працює, той не їсть. Щоправда, в модифікованому вигляді. В «глобальному» морально-етичному аспекті її можна потрактувати як зняття первісного Божого прокляття на рід Адама, що супроводилося вигнанням з раю і необхідністю важкою працею здобувати хліб насущний, навіть з тенденцією забути смак яблука пізнання добра і зла. Але, на більш соціалістично-атеїстичному рівні «сонячна машина» означає: 1) звільнення від *важкої підневільної праці*, від матеріальної залежності людини від суспільства; 2) загальне «внеобхіднення» праці для всіх: хочеш їсти – рви траву і крути корбу, аж поки поетизований піт не оросить зеленої волокнистої маси; бо властивість машини така, що сонячний хліб їстивний лише для його виробника або кровного родича (що вирішує проблему прогодування дітей і людей похилого віку);[132] 3) праця «крутіння корби» має приємний, фізкультурно-оздоровчий характер сонячної ванни з таким собі тренажером; 4) у зв'язку з вищезазначеними параметрами – розгортання величезного потенціалу людини, іншої праці – вільної, натхненно-творчої, щасливої, одухотвореної[133].

І ще один, на мій погляд, важливий морально-етичний аспект – вегетаріанства, ненасильницького харчування («визволення людини від теперішніх способів годування»)[134], зведення до мінімуму боротьби за фізичне

---

[132] Тому видається принципово неправильною заувага П. Христюка, що у Винниченка відбувається звільнення людини від праці замість вдосконалення суспільної організації праці,– П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка (Спроба соціологічної аналізи)*, с. 168. Хочу звернути увагу на ще один цікавий момент. С. Погорілий, вивчаючи Винниченкові записи на полях книг, прийшов до думки: зауваження, зроблені письменником у виданні п'єси К. Чапека «РУР», свідчать про те, що Винниченко мислив свою сонячну машину як анти-тезу до механізації Чапека (сонячна машина, на відміну від роботів, потребує людської праці та краплі поту, це принципово «жива», немеханізована машина).– Див. у С. Погорілого, *Неопубліковані романи Володимира Винниченка* (Нью-Йорк: УВАН, 1981), с. 20.

[133] Особлива натхненно висловлює Макс Штор, агітуючи перед групою «трупоїдських» і «винопійських» інтелігентів-недобитків у салоні Сузани: «Людство ж, мої бідні ви поети, визволяється від влади нижчого, матеріального, звільняє духові сили, випускає замкнених по каторгах праці. Сотні тисяч поетів-творців уступає в добу творчості. Як ви цього не розумієте?!... Ходімте *творити*, панове творці!», с. 411-412.

[134] На с. 229, «м'ясо як посередник між сонцем і нами тепер непотрібне». Дозволю собі зацитувати ще кілька пасажів з цього приводу, які демонструють «внутрішній аналіз» (згідно з

існування, і по суті ненасильницького й екологічного існування людини у природно-соціальному світі. Йдеться про ліквідацію «хижацькості», агресивності в людині, про перехід до етичної космічно-сонячної орієнтації життя.[135] Йдеться про екологічну етику справжньої всеохопної любові (всупереч фальшивій омнеїстичній і сліпо-фанатичній і абсурдній інаракістській), про вивільнення і здійснення людської природної істоти як благої. Я, може, не став би відразу називати таку модель «екоутопією», бо йдеться в перспективі про прогресивне технологічне опанування людиною природних сил і стихій, але все-таки, творче опанування природи і реалізація людини-владаря (подібна до деяких ідей молодого Маркса, про які йшлося у першому розділі) трактується в гармонії з реалізацією «природності» людини і тому можна говорити про проект майбутнього гармонійного й одухотвореного взаємоіснування природи і людства, як утопію вивершення природної еволюції і досягнення ідеалу людини – природи.[136] В романі екологічний утопізм часто

Чатменом) почувань і думок Р. Штора уже з позицій сонцеїзму біля вітрини гастроному: «З покірним, тупим жахом висять униз головами темно-золотисті великі трупи риб із пороззявлюваними ротами. В тоненьких прозорих кишках лежить набите м'ясо трупів різних тварин: свиней, волів, коней, а часом і собак. Мертве тваринне м'ясо, червоне, з салом, виставлене великими купами просто так, не в кишках. І в людей, що зупиняються перед цим вікном, горлом проходить спазматичний рух ковтання. Страшено їм смакують ці шматки тваринних трупів!»– *Сонячна машина*, с. 216-217. В романі «Лепрозорій» (1938), професор Матур викладає Івонні (головній героїні) свою версію «розвитку людства»: харчування м'ясом виникло в людей як відхилення, пов'язане з льодовиковим періодом і втратою тропічних фруктів. І тому людина мусила з величезною огидою й муками перебороти себе і почати їсти м'ясо (труп).– Див. С. Погорілий, *Неопубліковані романи Володимира Винниченка*, (Нью-Йорк, УВАН: 1981), с. 83. Мусимо від себе додати, що версія Матура суперечить позитивному з'ясуванню м'ясоїдства в марксизмі. В роботі «Роль праці в перетворенні мавпи в людину» Ф. Енгельс зазначав, що споживання м'яса (їжі вищого енергетичного рівня, ніж рослинна) привело до підвищення розумової активності та маси мозку первісної людини.

[135] Що особливо цікаво в цьому програмово-вегетеріанському аспекті, як вказав І. Лисяк-Рудницький, – в той же час, як Винниченко працював над конкордизмом, в 1937 р. в Парижі вийшла брошура відомого націоналістичного публіциста Володимира Мартинця «За зуби і пазурі нації». Мартинець, у свою чергу, радив українцям зосередитися на м'ясній дієті, їсти якомога більше м'яса, щоб посилити в українцях необхідні кровожерні інстинкти.– I. L. Rudnytsky, "Volodymyr Vynnychenko's Ideas in the Light of His Political Writings", *Essays in Modern Ukrainian History* (Edmonton: CIUS, University of Alberta, 1987), c. 432.

[136] Професор Дж.-П. Гимка звернув увагу автора цієї роботи на одну з цікавих постатей українського соціалістичного руху 1870-1880-х рр. Сергія Подолинського. По-перше, його перу належить цікава утопійна візія України недалекого майбутнього (близько 20-ти років уперед) в «Паровій машині», а по-друге, Подолинський серйозно цікавився й намагався з'ясувати закони

фігурує як втеча з міста на природу, лежання (поскидавши і порозвішувавши «на кущах і гілляках свої наївні ганчірочки»[137]) і пестощі парочок на траві, вигрівання на сонці, атмосфера благодушності, любовності і побожності.

Хочу додати, що цю сонцеїстичну доктрину можна вважати і життєвим кредо самого Винниченка. У брошурі «За яку Україну» (Париж, 1934) він дає відповідь недружнім випадам і наклепам в архі-буржуазнному, аморальному та збоченському способі життя і формулює свої життєві засади. З огляду «Сонячної машини» особливо цікавим видається винниченків стиль життя: здобування засобів прожитку власними руками, відмова від алкоголю та тютюну, повне переконане вегетаріанство, рух на свіжому повітрі, купелі та сонячні ванни:

> Ніяких вин, горілок, коньяків, лікерів, навіть пива і взагалі ніякого алькоголю ні в якому вигляді, ніде й ніколи я не вживаю. Так само ніякого м'яса, ніякої риби, ніяких омарів, кав'ярів, трюфлів, підлев, пундиків, нічого, крім простої (переважно сирої) городини, хліба та фруктів я не їм і нічого крім простої (теж переважно сирої) води не п'ю. Я це роблю через те, що вважаю інший спосіб годування за шкідливий, противний природі людини. А по-друге я гадаю, що чим ближче людина стоїть до природи в способах годування і взагалі в усіх своїх біологічних функціях, тим ближче вона підходить до способу життя майбутнього комуністичного суспільства...

нагромадження та використання сонячної енергії, і вмотивувати ними теорію додаткової вартості, закономірність і необхідність переходу до соціалістичного ладу. М. Грушевський, на основі двох відомих йому статей С. Подолинського зробив український переклад під заголовком «Людська праця і єдність сили». Виділю кілька важливих для нас моментів. 1) Майже єдиним джерелом всіх корисних людям сил на поверхні землі Подолинський вважає сонце. 2) Підкреслюється роль рослин в накопиченні сонячної енергії. Щоб забезпечити виживання і достатню кількість енергії в умовах демографічного зросту, Подолинський передбачає про-рослинну орієнтацію розвитку людства: меліорацію, впровадження ефективніших машин у сільському господарстві, охорона рослин від їх природних ворогів (навіть можливе регулювання кількості тварин, що живляться рослинами). 3) Трактуючи працю як позитивну діяльність людського організму, скеровану на нагромадження енергії, і подивляючи економічний коефіцієнт людини («людської машини»), Подолинський переходить до проблеми організації праці (праця в нього, очевидно, трактується передусім як фізична) і намагається довести, що, в порівнянні з попередніми суспільно-економічними фазами розвитку, саме соціалізм може забезпечити «нову акумуляцію енергії» для розвитку людства.– Див. С. Подолинський «Людська праця і єдність сили», *Вибрані твори* (Монреаль: Українське Історичне Товариство, 1990), с. 151-189.

[137] *Сонячна машина*, с. 220-221.

> Я не є ніякий «нудист». Так, я люблю сонце, воду, чисте повітря, все, що наближається до чистої природи, я поділяю ті погляди, що сонячна енергія, принята голим людським тілом, діє на нього сприятливо для здоров'я, і через те, коли тільки можна, я приймаю сонячні купелі. Я поділяю погляд, що вода, рух на свіжому повітрі, всякого рода здоровий спорт зміцнюють здоров'я і дають чисту радість.[138]

Як би ми не ставилися до сонцеїстичної етики в романі, не можна заперечити дотримання Винниченком проповідуваних принципів і екологічного стилю його життя.[139]

Але чи готове «фікційне» людство роману прийняти символ і етику сонячної машини? Машина прийнята як *механізм*, як скатерть-самобранка, і діставши до рук необмежене джерело харчування, народ «жує траву й ірже від задоволення»[140]. Вона виявляється «порнографією» для недозрілого людства (як каже Мертенс), що несе «страшні нещастя», «катастрофічні наслідки для всієї культури, людськості», анархію та руїну.[141] Як зазначає Г. Овчаров, «найперше стремління, що викликало вживання сонячного хліба, було тікання від суспільних зв'язків, стремління до самотності... *В людині прокинувся одинокий звір*, що не знає ніяких ні суспільних зв'язків, ні обов'язків».[142] Руйнується не тільки соціальна ієрархія, разом з нею розпадаються всі морально-етичні норми – від найзагальніших добра і зла, до родинних, – поширюється хаос, влада грубої фізичної («природної») сили, «розбишацтво, злодіяцтво таке повелось»[143], люди паруються і комбінуються, хто як хоче.

---

[138] В. Винниченко, *За яку Україну* (Париж, 1934), с. 5, 7.

[139] Цікаві дані про дієту Винниченків у Мужені наводить із щоденника Виниченка С. Погорілий. Це переважно яблука, молота пшениця, салат, редька та цибуля. Див. С. Погорілий, *Неопубліковані романи Володимира Винниченка*, с. 77. І взагалі можна додати про не-урбанізм, про тяжіння Винниченка до природи, до якогось своєрідного і модифікованого «хуторянства». Згадаймо, наприклад, що в Німеччині він купує собі хату за Берліном, близько лісу. Навіть живучи в Парижі, він знаходить якийсь рибальський островок, де часто відпочиває, купається, працює, ловить рибу.

[140] Як це формулює «трупоїдка» Сузана, *Сонячна машина*, с. 385.

[141] Там же, с. 318-319, 240.

[142] Г. Овчаров, «Винниченкова „Сонячна машина"», с. 186.

[143] Каже Р. Шторові селянин Кравтвурст, «Страху не стало! Пошани не стало!.. Розпуста, а не машина!», *Сонячна машина*, с. 418.

Людина втратила відмінність від тварини, сонцеїзм відкинув всі надбані цивілізацією цінності – технологію, науку, культуру.[144] Ніякі заклики до старих морально-етичних категорій совісті, гідності і т. п., як нам уже відомо, не допомогли. І хоч Труда намагається якось виправдати такий стан:

> Ах, люди в свиней, у богів, у тварин поперетворювалися. Ну, і в богів! Ну, і в тварин. Ну, і що ж тут такого страшного? Ах, загине цивілізація, порозвалюються міста, людина повернеться в ліси і печери. Ну, а хоч би так, то що?.. а чим колишнє людське життя було краще? Всі тільки тим були зайняті, щоб здобути грошей... А тепер... всі живі, здорові й ситі. І наплювать на все інше. Правда?[145]

Але нарратор «відповідає» негативно на її відчайдушне запитання. І «на повістку дня» висувається майже-модерністичний передсмертний «маніфест» Сузани (незважаючи, що Сузана, на думку О. Білецького, належить до найбанальніших «місць» роману[146]). Нема змоги тут цитувати цей великий «документ». Коротко підсумуємо його як моральну інвективу тваринному сонцеїзмові: 1) машина знищила людське начало в людині, яке полягало в творенні краси; 2) замість братерства рівних, вільних царів природи сонячна машина заселила землю «двоногою жуйною твариною»; 3) знищено все, що було здобутком людського генія, «з людини здерто тисячолітній грим божеськості»; 4) найстрашніше те, що виходу з цього становища немає, «історія скінчена»; 5) тому краще відійти з життя людиною, ніж дочекатися «обростання шерстю» і «доживання віку в печерах».[147] І знову ставиться запитання: чи це не закономірний циклічний розвиток людського розуму, який на цьому етапі запрограмований все, і себе самого, убити? Чи це не

---

[144] Г. Овчаров критикує самого Винниченка за історичний нігілізм, за антипролетарське оганьблення попередньої культури, ідеології, історії, боротьби,– «Винниченкова „Сонячна машина"», с. 166-168.
[145] *Сонячна машина*, с. 439.
[146] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 130.
[147] *Сонячна машина*, с. 447-449.

закономірний розвиток усіх дотеперішніх філософських і морально-етичних пошуків?

> Що є щастя? Сотні ж «дуріїв людства», сотні отих бідних пророків, філософів, мудреців усіх віків і народів в усуненні страждань бачили ідеал щастя. Вони кликали до найбільшого обмеження своїх бажань, до відмови від влади, слави, багатства, розкошів, утіх, насолод... Тепер бажань нема, страждання уникнено – чого ж більше треба. Хіба це не є щастя?..
>
> Хіба не здійснений ідеал Христа? Хіба людство не стало, як птиці небесні, що не сіють, не жнуть і навіть на зиму перелітають у вирій? Хіба не здійснений ідеал Конфуція, стоїків, циніків? Хіба не осягнена атараксія Епікура? Хіба не здійснені заповіді Шопенгауера, старого боягуза радощів? Чого ж сум, чого гвалт, чого страх?[148]

Але навіть на наративному рівні роману підкреслюється жахлива безвихідь такого стану речей. В сприйманні Р. Штора довколишній світ набуває «порожності», «неіснуючості», нереальності, абсурдного набору позбавлених змісту оболонок (колишнього, втраченого змісту): «неіснуюча» Труда ходить з «неіснуючим» «порожнім» «лицарем».[149]

Я, звичайно, не ставлю собі за мету з'ясувати весь обсяг морально-етичних питань, поставлених на цьому рівні Винниченком, зазначу лише, що «жуйний» сонцеїзм належить до найсильніших філософських «застережень» роману. Перехід до «активно-творчого» стану вже нами розглядався. Зазначу тут лише важливість у цьому процесі морально-етичного аспекту, якогось пробудження «людського», сумління, потреби діяльності. Перефразовуючи одну з критичних зауваг щодо роману, що перемога справжнього сонцеїзму є по суттю перемогою над сонячною машиною, мусимо уточнити: це передусім перемога над механістично-фетишизованим ставленням до сонячної машини і усвідомлення, що її справжня мета і суть – у неосяжному творчому потенціалі, який вона відкриває перед людиною. І це перемога великою мірою

[148] *Сонячна машина*, с. 450-451.
[149] Там же, с. 458-459.

морально-етична, це проблема не так соціальна, як загальнолюдська, духовна, гуманітарна. Як ще зауважив пильно Г. Овчаров, – сили, що допомогли встановленню сонцеїзму, є позакласові, сонцеїстичний безкровний переворот має всезагальний, вселюдський, а не класовий характер.[150]

Але нарешті виникає питання: чи «уможливлює» Винниченкова морально-етична доктрина (можемо кваліфікувати її як ідеологічно утопійну), яку він проводить, перефутболюючи від Мертенса до Інараку, від Рудольфа Штора до Сузани, від Труди до Душнера, відтіняючи, контрастуючи і «кристалізуючи», – співіснування фікційних світів і шарів універсуму? Чи можна її вважати структурно-семантичним ядром роману, яке з'ясовує, організовує і ставить все решта на свої місця? Якщо соціальні процеси і закони не дають змогу вмотивувати соціальну динаміку фікційного світу роману, то чи можна сказати, що зміни зумовлені передусім морально-етичною потребою, доктриною, «революцією в собі» тощо? Якщо дамо ствердну відповідь, то тоді залишиться з віддихом полегшення, «п'яного захвату», або з дикунським криком і ревом поставити крапку і оголосити КІНЕЦЬ роботи. Але, на жаль, дикунський рев доведеться дещо відкласти і рушити далі. Такої всеохопної «мотивуючої» альтернативи «Сонячна машина» не дає, і залишає за собою, на мій погляд, більше запитань і застережень, ніж відповідей.

В його альтернативі (принаймні в «Сонячній машині»), на мій погляд, багато більше загальнолюдського пафосу, ніж ідеальності. Головним видається радше відкидання з обох боків – фальшиво-продажної та фанатично-абсолютизованої етики. Його люди, його перонажі, ідоли та

---

[150] Г. Овчаров, «Винниченкова „Сонячна машина"», с. 177-178. Закидає критик Винниченкові і «різношерстний» явно-непролетарський склад комуни і Ради Спілки Вільної Праці, і відкидання марксистської концепції революції, і зречення збройної боротьби (наприклад, з окупантами), і апеляцію не до класової свідомості в боротьбі за сонцеїзм, а до організму, (там же, с. 179, 180-182).

«євангелісти» (на щастя і для роману, і для доктрини) – радше амбівалентні, «смертніші», суперечливі, повніші – з усіма помилками, наївностями, хитаннями, застереженнями, пошуками і революціями-в-собі (що на наративній поверхні виражено іронічно-добродушним дистанційованим наставленням наратора до персонажів).[151]

7. Становлення фікційного майбутнього як боротьба контрутопій

Ще один аспект, який коротко слід розглянути в цьому розділі, полягає, на мою думку, в організації дискурсів і реалізації фікційних можливостей в романі – ці дискурсивні стосунки можна, користуючись, терміном К. Мангайма, назвати контр-утопійними. Вище вже говорилося про ієрархію дискурсів у фікційному Винниченковому світі. Тут, в дещо відмінному насвітленні, я маю на увазі ту структурну особливість, що дія роману розгортається як взаємодія і боротьба дискурсів (соціальних груп), які на потенційній межі зображуваного соціуму – висувають свої контр-утопії, свої версії «фікційного» майбутнього, які вони прагнуть зреалізувати. В результаті цієї боротьби міняється конфігурація цих дискурсів, їх статус, їх соціальні можливості – і, очевидно, це відбивається на процесі реалізації тої чи іншої контр-утопії.

Наприклад, в першій частині роману, на першій стадії Винниченкового соціуму маємо таку конфігурацію кількох «майбутніх»: головним і єдино на той момент вмотивованим є майбутнє панівного омнеїстичного дискурсу «нової аристократії» – перспектива об'єднання світового імперіалізму в єдину Республіку Королів Землі. На маргінальному і малоймовірному рівні перебувають два інших «майбутніх»: майбутнє монархістів, яке зводиться до

[151] Наприклад, О. Білецький зазначив: ніяких істотних змін в настрої та міркування дійових осіб «омнеїзм» не запровадив. – «„Сонячна машина" В. Винниченка», с. 125. Не тільки омнеїзм, але й сонцеїстичні люди не видаються «новими» або «незвичними» (як, скажімо, в Богданова – марсіани), хоч це, на мій погляд, не шкодить романові.

абстрактної «боротьби й помсти» за смерть батька й брата: «працюй далі над собою, готуй себе бути на височині науки, досвіду, знання людей і свого великого народу. Прощай, хай допоможе Тобі всемогутній виконати покладену на Тебе місію!»[152] Навіть з виробленням «реальнішого» плану місії – одруження-помсти Мертенсові[153] в плані майбутнього нічого не міняється. Майбутнє, програмоване інаракістами, – досягнення якихось моральних абсолютів – розглядалося вище і особливого довір'я та надій теж не викликає. Цю конфігурацію порушує і перевертає поява сонячної машини. (Такі дискурси як плани Сузани досягнення краси на повітряний віллі удвох з Максом[154] або «теорія» Вічного порядку управителя Ганса Штора[155] за межі індивідуальних інтересів або принципів далеко не виходять і не становлять альтернативних дискурсів.)

З появою сонцеїстської утопії, сонцеїстської контр-версії майбутнього (формулювання Р. Штора, М. Штора в романі) де-легітимізується і демотивується до того часу єдина «реальна» омнеїстична перспектива. Спроба Мертенса блокувати сонцеїзм провалюється (я усвідомлюю певний схематизм цієї версії, але думаю, що моє трактування має сенс).[156] Монархістська ретроградна контр-утопія суттєво не міняє свого маргінального розташування. Тоді як альтернатива Інараку, вкупі з його тактикою та цілями, переформульовується і перебудовується на сонцеїстичній основі, і Інарак стає тою базою, на якій поширюється сонячна машина і набирає сили та життєздатності сонцеїстична контр-утопія.

---

[152] *Сонячна машина*, с. 15-16.

[153] Див. хитромудру пропозицію А. Елленберга (с. 72), ошелешені збори монархістів (*Сонячна машина*, с. 103-110), задуми принцеси (с. 146-147).

[154] Там же, с. 100-101.

[155] Там же, с. 20. І ця теорія нічим не суперечить панівному дискурсові.

[156] Додам лише, що на початку А. Елленберг планує фінансове майбутнє винаходу, з допомогою якого можна було б, на його думку, завоювати домінантне становище Німеччини у світі (*Сонячна машина*, с. 237-238).

З перемогою сонцеїзму, розкладом суспільства – економіки, дискурсу, соціальних зв'язків – і, в свою чергу, розкладом попередніх і омнеїстичного, й інаракістського дискурсів –на соціальному обрії вирисовуються маловтішні версії «отвариненого» майбутнього. Але в цей момент посилюється перспектива монархістська. Приїжджає принц Георг «на білому коні»і заходиться «вмотивовувати» свою версію світлого майбутнього. Зацитуємо скорочено:

> треба вернути людську худобу до людського життя… Зробити це можна таким чином. Треба зібрати кілька тисяч людей (людей, а не жуйної худоби)… треба захопити в свої руки всю зброю, всі склади й запас маюну, гармат і скорострілів, треба поділити весь Берлін на райони, позаймати їх своїми людьми й тоді оповістити: кожний мешканець Берліна повинен з'явитися в таке й таке місце для виконання своїх колишніх робіт і обов'язків. Насамперед залізниці пустити в рух… Доставити нафти… Пустити електрику. Дати воду… Робітникам – на роботу. Реченець для виконання – двадцять чотири години. Ні? Берлін буде знесений з лиця землі. Спочатку один квартал. Ні? Добре. Другий… Струснути їх пекельним, безмилосердним терором… І мільйони тоді покірно посунуть, як отара під батогом страху й сильної волі вищих одиниць.[157]

Звучить переконливо за умов повного розкладу, безсилля, безборонності й апатії суспільства. Принц збирає однодумців, захоплює в свої руки зброю, формує ось уже й тритисячні батальйони «Друзів Ладу». Провадиться перша спроба-репетиція це майбутнє здійснити, яка закінчується поразкою, підтримкою лише найменш здатних до «серйозної» праці колишніх буржуа, бюрократів та інтелігентів, і руйнуванням кількох кварталів Берліна, що відсахнуло й тільки що «зголошених» прихильників. Для здійснення тотального терору проти такої «зарази» як сонячна машина треба більше сил, треба брати Берлін в облогу, потрібна ціла армія. Тому, для подальшої мотивації своєї версії майбутнього принц із прихильниками вилітає на схід,

---

[157] *Сонячна машина*, с. 465.

щоб підбити Союз Східних Держав на інтервенцію, порятунок, дезінфекцію, нео-колонізацію і повернення «до норми» Німеччини, Європи та світу. Припускаються певні жертви, можливо, половина населення цих [заражених] частин землі загине від дезінфекції»[158], однак за «культуру» така ціна припустима. На якийсь момент принцова версія видається логічною перспективою – ані опір, ані контр-проекти його задумам в паралізованому машиною суспільстві не передбачаються.

Але в той же час з настанням весни (та інших, уже з'ясованих вище чинників) народжується перспектива нового, відродженого, оргнізовано активного сонцеїзму. Ця версія майбутнього набирає сили і поступово стає панівною, успішно-реальною. Суспільство відроджується і реорганізується згідно з засадами цієї неосонцеїстичної перспективи. Повертається до ладу виробництво, енергетика, транспорт. Розробляються райдужні плани. Уже велично і в стилі революційних масових міроприємств святкується сонячна машина.

Але раптом в святковий гул вриваються нова і дуже переконлива версія, «велична реальність Дійсності»[159] в образі мільйонної повітряної флотилії східних інервентів. Відновлення старого ладу будь-яким людським коштом стає дуже реальною можливістю на той момент. Але в боротьбі двох, якийсь час рівно-сильних контр-утопій перемагає нео-сонцеїзм, і, крім того, доходять звістки, у світових масштабах. Така дещо спрощена схема. Здавалося б, усе складається досить чітко. Але допитливий соціологізований розум читача продовжує «вопрошать»: чому ж те й оте сталося, перемогло, розпалося? І застигає в певній розгубленості. На поверхні романної «дійсності» «справжньою причиною», справжнім першодвигателем усіх вирішальних

---

[158] *Сонячна машина*, с. 515.
[159] Там же, с. 553.

суспільних поворотів, усього процесу боротьби контр-утопій виступає (крім попередньо згаданої Труди з її поцілунком) принцеса Еліза і її лібідинальне переродження (пов'язане з репресованим, але врешті непереможним коханням до Рудольфа Штора). Саме принцеса попереджає з самого початку Рудольфа про скору дружню «візиту» агентів «охранки» Мертенса, і той встигає врятувати, сховати свій винахід і передати його в надійні руки Інараку. Ось «реальна» причина перемоги сонячної машини і переходу від омнеїзму до сонцеїзму (інакше слід припускати, що винахід було б знищено в самому зародку). А ось чинники другої перемоги – в смертельній боротьбі неосонцеїзму та інтервентів-старорежимників. Головне – знову ж таки принцеса Еліза, яка затримала каральні акції А. Еленберга і вчасно повідомила Раду Спілки Вільної Праці, так що та встигла прийняти необхідні рішення і вчасно розбігтися. А також повідомила Рудольфа Штора і всіх «сонцеїзованих» східняків про підготовку нового ворожого наступу. І друга причина: непереможний засіб боротьби з окупантами, запропонований «новим» Мертенсом і його героїчий вчинок: проведення сонцеїзованих вояків у штаб армії – свій колишній палац потаємними, лише йому відомими ходами.[160]
Розуміється, моє потрактування і мотивування «дещо» спрощене. На далекому тлі бачимо перемогу сонячної машини в світовому масштабі і в кривавішій жорстокішій боротьбі. Вірніше, не бачимо, а нас ласкаво повідомляють. Але названі чинники таки є рушіями колізій роману. І наш соціально-детермінований розум відмовляється прийняти такі пояснення як обгрунтування контр-утопійної динаміки, яка «мусить» бути соціально вмотивованою.

---

[160] Що просто обурило Г. Овчарова – знов «революціонери»-інараківці, пролетарі та лідери-спілчани виконують збоку «споглядальну» функцію, а справжній подвиг і ризик бере на себе колишній капіталіст і запеклий ворог пролетаріату Мертенс.– Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 177.

А тепер спробуймо підвести якісь загальніші підсумки цілого розділу. Сподіваюся, читачі погодяться, що утопійність часу і простору «Сонячної машини» ми довели. Далі, я намагався довести, що на соціально-жанровій поверхні роману ми маємо справу з трьома відносно автономними (з цієї точки зору) фікційними соціумами: анти-утопією, дистопією та, нарешті, утопією. На рівні Винниченкової ідеологічної морально-етичної доктрини сонцеїстичну альтернативу також можна характеризувати як утопійну. А також способи проектування і реалізації майбутнього в романі провадяться як боротьба контр-утопій. Але жоден з висунутих вище рівнів і складників нашої «утопійної» концепції ще не дозволяє оглянути роман або його фікційний світ як цілість, вмотивувати його утопійну динаміку і поетику. Тому доведеться далі шукати спільного знаменника і закінчити цей розділ багатообіцяючою і незабутньою цитатою Олександра Сергійовича: «...Плывет... Куда ж нам плыть?»

IV. Проблеми карнавально-гротескової поетики роману

Проникливий читач в міру того, як наростали іронічно-гротескові нарративні елементи в цій роботі, мабуть, уже запримітив, яким курсом ми пливемо. Бахтінським – скаже ще проникливіший читач і зробить пальчиком застережливий жест. Тим не менше, аби справдати всі оці надії, мусимо побудувати дану частину таким чином. По-перше, відштовхуючись від досліджень і визначень М. Зерова та частково (наскільки це можливо з других рук) В. Василенка, спробуємо розглянути й довести, чому роман «Сонячна машина» характеризується «кінематографічністю», або чому його можна назвати «видовищем». По-друге, якщо перше буде доведено, слід буде з'ясувати, чи можна це видовище і на базі яких характеристик кваліфікувати як карнавально-гротескове і які наслідки це має для утопійності й «утопій» «Сонячної машини».

1. «Сонячна машина» як роман-видовище

М. Зеров, з'ясовуючи популярність роману, зазначив, що ідеологію роману навряд чи можна трактувати як джерело і причину такого масового зацікавлення публіки: якщо «автор іде від ідеї до образотворчого втілення; читач, навпаки, починає з образу, від нього рушаючи до ідеї і, правду сказати, не завжди до тої ідеї доходить».[1] Тому головним напрямком дослідження критик обирає «форму» твору, той «художній одяг», в який Винниченко свою ідею зодягнув.

---

[1] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», *Твори в двох томах* (Київ: «Дніпро», 1990), т. 2, с. 436.

Почати дослідження цього одягу з почерговим зніманням *garment after garment* варто з перегляду жанрових кваліфікацій роману, уже в іншому, менш утопійному ключі, що не є порушенням ані ходу нашого дослідження та концептуалізації – бо ж ми не відкидаємо утопійність, розглядувану на попередніх уже ста з лишком сторінках – ми з'ясовуємо її літературну «конфігурацію» в отій «політематичності» О. Білецького і, можливо, суттєвішу, ніж ідейно-соціальна, природу та структуру. У Зерова відзначено «елементи авантюри та соціальної фантастики», «авантюрно-детективні засоби загострення фабули», «риси авантурно-детективного жанру» в романі.[2] А. Річицький так характеризує твір як новий етап Винниченкової творчої еволюції:

> Замість психологізму й моралізування – хаотичне нагромадження дії, замість вузенької сфери якогось «чесного з собою», «я»– сфера дії цілий світ, але й замість реальної революції – революція утопійно-авантурна, революція без соціального тла, не соціалізм через боротьбу й революцію класи визвольниці людства, а сонцеїзм через винахід фантастичної машини,– такий є Винниченко в «Сонячній машині».[3]

Критик зауважує, що вся боротьба в романі – комбінація терору, салонів і кохання в різноманітних сполученнях.[4] П. Христюк наголошує, що в «Сонячній машині» письменник використовує найновіші літературно-технічні досягнення сучасної буржуазної літератури, де помітне зростання інтересу до авантюрно-детективних романів з блискавичним і фантастичним розгортанням дії, «що приємно дратує нерви»:

---

[2] Там же, с. 437, 442-443.

[3] А. Річицький, *Винниченко в літературі й політиці* (Харків: ДВУ, 1928), с. 53.

[4] А. Річицький, *Винниченко в літературі й політиці*, с. 75. Щось подібне висловлює і В. Чапленко: що сюжет роману збудовано в пригодницько-детективному плані, але здебільшого з реалістично-психологічними мотиваціями поведінки героїв. Див. В. Чапленко, «Мистецька характеристика «Соняшної машини» В. Винниченка», у кн. *З історії українського письменства* (Нью-Йорк, 1984), с. 92. Про психологічні вмотивованість-невмотивованість ми ще будемо говорити.

> У сучасному детективному романі, романі найбезглуздіших пригод, майже зовсім зникає ота реальна соціяльна причиновість: тут виступає наперед випадок, незвичайна й неймовірна пригода, виключний збіг обставин.[5]

Ну, і найбільш різнобічний в наданні атрибутів «Сонячній машині»– П. Федченко в післямові до видання 1989 р., де літературний «арсенал» Винниченка схарактеризований таким чином (цитую, незважаючи на показову термінологічну неточність):

> Дбаючи про читабельність роману, Винниченко максимально насичує його динамічною фабулою, карколомними ситуаціями, поєднуючи при цьому різноманітні змістові та сюжетно-образні прийоми: реалістичне зображення (Мертенс і оточення [*sic*!]), традиційно-казкове (три умови Елізи перед Мертенсом), детективне (зникнення і пошуки коронки Зігфріда), утопічне (історія Сонячної машини), любовно-еротичне (властиве ледве не всім персонажам роману).[6]

Попри деяку «знайомість» деяких із наведених щойно зауваг і характеристик, на даний момент виділимо такі два аспекти: націленість на *якнайширшу* публіку, читабельність і доступність-розважальність «Сонячної машини»; і пов'язане з цим багатство, мобільність, несподіваність романної дії, акції тощо.

Але як це впливає, скажімо, на стиль, образну систему і нарративну структуру твору? І на даний момент я мушу підсумувати Зеровську розгорнену оцінку, яку можна вважати найкомпетентнішою «прикладною» критикою роману. Перша і головна теза, яку розвиває й аргументує М. Зеров, полягає в тому, що «спосіб викладу в «Сонячній машині» зовсім не випливає з жанрових особливостей роману».[7] Що ж це за спосіб викладу? Це «розволокла» на 800 сторінок «ремарка кінодраматурга». І далі Микола

---

[5] П. Христюк, *Письменницька творчість В. Винниченка* (Харків, «РУХ», 1929), с. 166. Такі твори дають лектуру, що присипляє «чуття клясової свідомости у робітника», с. 167.
[6] П. Федченко, «Соціальна фантастика В. Винниченка».– У кн. В. Винниченко, *Сонячна машина* (Київ, «Дніпро», 1989), с. 616.
[7] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 443.

Костевич висуває ряд «артилерійських» майже-риторичних запитань, які форсують його оцінку:

> Чи ж дозволяє ця форма на широкий розвинений діалог?.. Чи дає вона простір для прямих, не укритих характеристик, психологічних та соціальних? Чи дає вона змогу змалювати портрет заглиблений, не лише поверховий?... Нарешті, чи забезпечує цей кінематографічний ухил потрібну для такої великої речі різноманітність, багатство тону? Чи не уб'є читацької терпеливості цей безконечний теперішній час у авторській розповіді?[8]

На базі таких принципових запитань М. Зеров деталізує напрямки критичного оцінення і характеризує головні параметри «Сонячної машини»: 1) домінування зовнішньої динаміки, міміки та жестів; докладні режисерські вказівки; точний перелік рухів; постійне нотування просторового становища персонажів; нагромадження трюків, цікавих для ока моментів; 2) брак психологічного аналізу персонажів, докладного з'ясування душевного життя героїв,– все це заступає екстерналізована дія.

> Режисер говорить акторові: «Зрозумійте, він страждає»; це значить: «Дайте таку і таку гру мускулів обличчя»... Немає ні листів закоханих, ні їх щоденників, жадних признань віршем і прозою, жадних мук і детально списаних самодопитів героїв – майже ні одного ресурсу психологічної манери... У «Сонячній машині» дійові особи складаються з фризури, рис обличчя та костюма.[9]

Однак, попри певну категоричність цих вимог, «листи закоханих» Зеров таки прогледів (Макса і Сузани; або критик, може, не вважає ці тексти за листи). 3) у зв'язку з попередньою вадою – невмотивованість дій персонажів (наприклад, переродження Мертенса); спрощеність і схематизм; «автор заставляє героїв говорити „афоризми", і дуже часто або попадає в несмак і напруження, або сипле календарною премудрістю»[10]; 4) банальність

---

[8] Там же, с. 444.
[9] Там же, с. 445-446.
[10] Там же, с. 455.

Винниченкового зображення природи – його пейзаж постійно «пронизаний елементами характеристики».

Хоча Зеров і відзначає яскравість і силу письма прозаїка, тим не менше, головний його присуд далекий від захвату. І головний промах Винниченка той, що,

> показавши своїх дійових людей лише зовні, він не дав їм повної всебічної характеристики, обмежуючись двома-трьома прикметами, достатніми тільки для того, щоб їх раз ураз пізнавати на екрані.[11]

До цих характеристик, суть яких можна звести до кінематографічності та її наслідків, хочу додати ще кілька визначень В. Василенка, які видаються доречними та цікавими і які, із-за недоступності його монографії,[12] я подаю за вже підібраними (тенденційно, з метою критики) цитатами Г. Овчарова (див. також визначення, зацитовані в попередньому розділі). В. Василенко підсумовує:

> Автор на тьмяно абрисному тлі сучасної фактично Німеччини, або краще – відповідних сучасних німецьких *декораціях*, влаштував оригінальну своєрідну *виставу*, що своєю дією досягає з невизначеним, правда, минулим аж до наших днів з центральними дієвими особами – революційною інтелігенцією, що оформлювала рух до соціалізму... «Соняшна машина» в цілому – це романтичний *кінофільм* на тему *„інтелігенція й соціялізм"*.[13]

Отже знову йдеться про кінематографізм, кіносценарій, кінофільм, виставу *etc*. Я б таке визначення окреслив дещо ширше: *видовище*.[14] І нашу версію

---

[11] Там же, с. 448.

[12] В. Василенко, *Про „Соняшну машину" В. Винниченка (Спроба критичної аналізи)* (Харків: «Пролетарій», 1928).

[13] Г. Овчаров, «Більше непримиренности до ворожих виступів», у кн. Г. Ф. Овчаров, *Нариси сучасної української літератури. Випуск перший* (Харків: Література о Мистецтво,1932), с. 199-200.

[14] Мушу тут відразу зробити необхідні уточнення та самообмеження. Коли ми далі будемо говорити про «роман-видовище» або про «кінематографічність», ці поняття ні в якому разі не заперечуватимуть «романності» та прозової нарративності «Сонячної машини». І всі «кінематографічні» терміни «екрану», «проектування» *etc*. тут є безперечно метафоричними. Що ми тут окреслюємо поняттям видовища або кінематографічності – це, по-перше, домінування візуальної презентації персонажів, подій, ситуацій. По-друге, це така нарративна техніка (абсолютно прозова, романна), при якій відбуваються динамічні зміни нарративного

з'ясування особливостей «Сонячної машини» як роману-видовища побудував би в такій послідовності: а) статус і функції теперішнього часу в романі; б) екстерналізація, візуалізація як головні засоби репрезентації фікційного світу роману; в) спроба «кінематографічного» пояснення банальності та браку психологічної характеристики.

А. Граматичний теперішній час та його «наслідки» в романі

Теперішній час в романі чи повісті не новий. М. Зеров згадує повість Ж. Ромена «Доногоо-Тонка» про шахрайські пригоди сумнівного вченого. Або звернімося до «Інтелігента» Леоніда Скрипника, де також домінує теперішній час. Але теперішній час характерний не тільки для кіносценарію. Хоча в «Сонячній машині» теперішній час головним чином має безперечну й очевидну кіно-функцію – візуалізації дії й ангажування в фікційний світ читача, його, на мою думку, можна пов'язати і з утопійним виміром твору. Адже, наприклад, і класична утопія використовує теперішній час. Теперішній час в описах Мора і Кампанелли – це не тільки граматична категорія «наукового» опису якогось виду тварин або механізмів. Його онтологічна функція, крім значення систематичності-регулярності описуваних дій чи явищ (що властиве експозиторній прозі; але якнайдетальніший опис може бути вираженим і минулим часом: утопійці робили те-то...), полягає в наданні «реальної» функціональності, онтологічної все-присутності утопійного соціуму, порядку, ідеї, альтернативи, нехай навіть фікційної; це запрошення читача

фокусу, і персонажі чи події набувають більшої автономії від нарратора (що відразу кидається у вічі при зіставленні, наприклад, із творами з «тотальним» монолітним нарратором у «Записках Кирпатого Мефістофеля» Винниченка, у Кобилянської та ін.) Ця характеристика стосується розвитку нарративної техніки. Зіставлення з кінематографом, з його специфічними засобами презентації – на *противагу* літературним, з такими видами літератури як кіносценарії, кіноповісті, формалістичними пошуками лаконічної, максимально об'єктивізовної прози (*a la* Гемінгвей) в цю роботу не входять. Як і проблеми взаємодії кінематографа та літератури, наприклад, свідоме застосування кінематографічних прийомів у романі Скрипника «Інтелігент» або специфіка поетики кіносценаріїв О. Довженка – це принципово вимагало б вироблення спеціальної методології дослідження. Тому кіно і вся кіно-атрибутика тут служить лише як метафора, що допомагає увиразнити нарративно-стилістичні аспекти роману.

візуалізувати, «уприсутнити» цей соціум, це запрошення його до співучасті та співдії в ньому.

Цей теперішній час безпосередньо здійснюється, реалізується, «уреальнюється» тут, вже, в фізичній реальності нашого читання. Це той самий, не відсунутий в минуле, пережите, віддалене, а «теперішній» і «тутешній» живий часово-просторовий статус альтернативної візії, виражений теперішнім часом, дійсним способом дієслова.[15] Тому критичну заувагу М. Зерова про «набридливість» теперішнього часу в «Сонячній машині» я б зняв. На мою думку, теперішній час є вмотивований і структурно доречний в романі, і дратувати ця риса може здебільшого «дратівливого» критика.

Б. Візуалізація, «кінематографічність» і нарративна техніка

Наш розгляд засобів візуаліації світу в романі ми почнемо від презентації персонажів. Перше, на що вже звернув увагу Зеров,– це тенденція письменника зафіксувати персонаж двома-трьома характерними рисами для того, щоб їх упізнавати «на екрані». «Наслідком цих повторень зоровий образ дійових осіб глибоко різьбиться в пам'яті; зате внутрішній світ героїв, їх думки, їх небуденна психічна енергія лишаються нез'ясовані».[16] Подивимося на кілька таких характеристик. Мертенс представлений «вічнопітніючим» «банькатим» огрядним чолов'ягою з «сідластим чолом»;[17] про принцесу дізнаємося, що у неї часом «сухий» і «кістяний», а часом «дитячо-рожевий», «як щойно знесене яйце»[18], овал лиця; товариша Тіле впізнаємо навіть у гримі із-за його

---

[15] У Платона, наскільки я можу судити з російського перекладу, дієслівно-онтологічний статус виражений – це вже моя «робоча» гіпотеза – модальністю побажаності, «того що має бути», цей стан дієслів редукований до умовного способу і відсутній у слов'янських мовах в такому обсязі, як він є в давньогрецькій мові. І взагалі, щоб чіткіше уяснити принципову «онтологічність» цієї, здавалося б, суто граматичної категорії дієслова, спробуймо уявити собі гіпотетичний «роман» (чи менший текст), написаний з суцільним використанням майбутнього часу або умовного способу дієслова – які «неймовірні» онтологічні наслідки це мало б для презентованого фікційного світу.

[16] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 450.

[17] Див. напр., Сонячна машина, с. 22, 57.

[18] Там же, див. с. 14, 21, 30, 50.

«сокирчастого носа». Трудині ляйтмотивні риси – чорна смуглява коротко підстрижена голівка з синьою родинкою на шиї[19]. Але крім таких характеристик, Винниченко творить із своїми персонажами цілий «звіриний епос». Про гротескові параметри «звіриних» порівнянь ще піде мова, а на даний момент зазначу, що розгорнуті порівняння дійових осіб з тваринами має знову ж таки функції візуалізації, зорового увиразнення вигляду: старий граф Елленберг-«віл», графиня як «чорна старенька собачка», Вінтер-«хорт» *etc.*; поведінки: принцеса серед берлінського зібрання монархістів – як «цариця-матка» серед «трутнів», або вона з А. Елленбергом – «гордо, чуйно й нашорошено-спокійно дивиться молода золотиста львиця на м'який підлазливий підступ старого ягуара. Ледве помітно здригують вуса, гнучко, привітно й знеможено вигинаються хвости. Хто перший зробить скок?»[20] Крім того, в порівняннях із звірами, є, на мою думку, алегоричний елемент – не просто візуальний образ, а «байкова» маска, яка і впізнається відразу, і зосереджує певні психологічні ознаки: той же Вінтер-«хорт» означає не тільки «худий», але й «запобігливий»; графиня, що нишпорить очима як «мишка»– не тільки візуалізована поведінка, манера, але й страх перед чоловіком; Сузана з вологими очима «телиці» означає «хіть»; принцеса, крім «цариці-матки» ще «молода львиця»– бажання влади, сила, воля. Ми не тільки впізнаємо на «екрані», але й формуємо першу оцінку-характеристику за цим першим візуальним образом. І тут же додам, що такі образи, з точки зору авторського ставлення до персонажів, авторського дистанціювання, нагадують мені і Скрипниківський «коментар» в тексті «Інтелігента».

Рухи, міміка та жести також підкреслено візуалізовані: «князь Альбрехт часом зупиняється, щоб одпочити, і підводить голову догори, до

---

[19] Які В. Винниченко «списав» із якоїсь незнайомки – в записнику 1921 р., *Щоденник* (Едмонтон – Нью-Йорк, 1983), т. 2, с. 67.
[20] *Сонячна машина*, с. 63.

колосальної будівлі. І тоді на устах його видушується тонка посмішка...»[21], часто за допомогою «звірят»: «в куточках засохлих уст [принцеси Елізи] легенько ворушиться непомітний усміх, як тонюсінький кінчик хвоста затихлої в траві гадюки».[22]

Не тільки жести, міміка і рухи персонажів, не тільки репліки та діалоги – екстерналізовано також їх думки та почуття, їм надано форму не потоку свідомості, а організованих внутрішніх монологів або навіть образних візій. Зразком таких кінематографічних монологів-візій я б назвав роздуми Р. Штора про перенаселені міста-нарости, або внутрішній монолог Мертенса, що пролітає над Німеччиною (вже цитувалося вище). Кінематографічних у тому сенсі, що мислення їх подано зоровими образами. Але в нарративному плані роману маємо загалом тенденцію до вільного непрямого дискурсу – *free indirect discourse* що викликає думку про техніку нарративного коллажу. Не тільки думки і перцепції персонажів набувають артикульованості, декларативно-показової структури, але часто, навпаки, «справжні» репліки персонажів асимільовано в нарацію і подано непрямою мовою (часто лише з виділенням абзаців), вільним непрямим дискурсом, в якому перефокусовуються репліки і перцепція персонажів. Про нарративну техніку вже говорилося в попередньому розділі. Наведу ще одну цитату:

> принцеса Еліза бачить, що він, дійсно, старий-старий. Не так віком, як очима, посмішкою, голосом [*фокалізація Елізи*].
> І нехай її світлість не гніваються на нього: він нічого не має проти візиту пана Мертенса, але його хай принцеса увільнить від обов'язків хазяїна дому [*мовлення старого графа*].
> В принцесиному абажурі пригасає лампа, але вона тепло дякує графові й виходить рівною, певною, непохитною ходою [*зовнішній нарратор*].
> І тим самим рівним, певним, непохитним голосом балакає телефоном із графом Адольфом Елленбергом [*зовнішній*

[21] *Сонячна машина*, с. 5. Таких прикладів багато, це – спосіб «подавання матеріалу» в романі.
[22] *Сонячна машина*, с. 205.

> *нарратор*]. Голос же графа Адольфа Елленберга, навпаки, в телефоні звучить непевно, радісно-розгублено [*зовнішній нарратор + перцепція Елізи*]. Її світлість хочуть із ним говорити в справі пропозиції пана президента? О, він моментально, через п'ять хвилин буде в її величності [*мовлення А. Елленберга*]. (Знов помилка світлості на величність! [*зауважує принцеса + нарратор*])[23]

Очевидно, що йдеться в даному прикладі не так про кіно, як про нарративну автономізацію персонажів роману.

Крім персонажів, візуально, з поданням подробиць і деталей, репрезентовано середовище, в якому діють персонажі: речі, інтер'єр приміщень (кімнати графського будинку, лабораторія Р. Штора, приймальна та брильянтова зали мертенсівського палацу, салон Сузани Фішер та ін.), «екстер'єр»: старий сад Елленбергів, вулиці Берліна, приміський ліс із парочками *etc*. Впадає в око інтерес нарратора до майже фотографічної експозиції – умови сонячного освітлення, композиція і фактура об'єктів, пейзажу; сонце постійно дає себе знати,– сонце можна назвати одним з «головних персонажів» роману. (І підкреслю, що домінують не так кольори і відтінки кольорів, а радше міра освітлення, зорово-чуттєва фактура об'єктів).[24] Наведу кілька прикладів:

1) «Сонце врочисто, велично здіймає *червоно-золоті вії* над садом. Шибки вікон принцеси радісним *розтопленим золотом бризкають* [світло, фактура] у сад. Полита стареньким Йоганном підстрижена трава *іскриться* всіма фарбами» (с. 299); «Сонце радісно червоним металічним полум'ям горить на розчинених шибках, тріумфує на металічних частинах машин і приладдя» (с. 232). Звернімо увагу на «психологічно-емоційну», «відчуттєву» й антропоморфну

---

[23] Там же, с. 130.

[24] Я веду до того, що коли «Сонячна машина»мислиться як кінофільм або, точніше, співставляється з кінофільмом, це, очевидно, «фільм» де домінують чорно-білі співвідношення. Хоча роман виходить за рамки чорно-білого, інші кольори часто подані світлом і фактурою. Тобто, говорячи по-літературному, при презентації об'єктів автор більше використовує атрибути зорово-сенсуальної фактури, ніж колір *per se*.

презентацію сонця, яке фігурує в романі як «Велика Мати», живлюще і міфологізоване джерело світла, радості, енергії.

2) Ось сцена спеки, звернімо увагу на зміну ракурсу і точки зору «зйомки», «камера» опускається згори з висоти пташиного польоту (або навіть скажемо, *«point of view»* самого Винниченкового «сонця») вниз на поверхню вулиці:

> В небі – сонячна пожежа, на землі – пекуча з роззявленим ротом, із млосною застиглістю спека...
>
> По кафе й ресторанах, *внизу глибочезних вулиць*, у вогких затінках барів паряться пітні, гарячі *купи* людських тіл. Нагріте згори двадцятьох поверхів залізо й бетон безупинно пашать теплом і випарами людей. Спалений бензин, тютюн, гас густою атмосферою стоїть, як вода в озері, в берегах кам'яного міста. Небо бозна-де, десь далеко-далеко над височеними прорізами *велетнів-будинків* [*різка зміна зорової перспективи, уже знизу, «маленька» людська перспектива нарратора, асоційованого з Р. Штором*]. Сонце кипить десь там, над ними, палає, клекотить, і тільки часом дивом якимсь просковзне вниз, перестрибуючи з металу на скло, така бліденька, жовтенька, недокровна смужечка. В руках розпарених, знеможених живих істот довгі шматки паперу, з яких вони висмоктують у себе хвилювання, тривогу, роздратування. Із склянок же вони всмоктують у себе повільними ковтками маленькі різнокольорові дози отрути й щохвилини витирають із набухлих [*візуальність, фактура*] облич лоскітливий піт.[25]

Або «подивімося» на ефектний «стерео»-опис грози:

> Стає вже темно... Раптом уся темна стіна проти вікна [*point of view Макса Штора*] злітає кудись угору, і замість неї синювато-білим, сліпучим світлом мерехтить *екран*. І моментально зникає. В хаті стає темніше, а Тіле й усі предмети огортає сіре павутиння. І вмить над містом із металічним тріском розривається страшенний гуркіт і довго котиться, підстрибуючи по небу глухими грізними розкотами.
>
> Макс ізривається з фотеля й підбігає до вікна. В очі йому ріже зеленкувато-білий велетенський зигзаг, що перерізує все небо, і над самою головою, немов на горішньому помешканні, з дзвінкітним гуркотом, як вивернутий на асфальт вагон заліза, прокочується грім. За ним – другий вагон, третій. Хтось м'якими

---

[25] *Сонячна машина*, с. 217.

> гігантськими ногами бігає по залізному даху неба, ламає, провалюється й з реготом качається по ньому всім тілом.[26]

Звернімо увагу і на елемент міфологізації такого «первісно-людського» сприймання природної стихії.

3) І ще один тип кінематографічного змалювання, де опис «метеорологічно-природний» поєднано з узагальненою «мімічно-зоровою» візією світу (в цитаті – фокалізація Р. Штора, асоційованого з нарратором):

> Світ у замішанні, в непокої, колотнечі. Лице людства в мінливих, раптових, стрибливих корчах і гримасах, як у штукаря: ось одним оком радісно, в захваті сміється, тут же другим грізно хмуриться, люто, хитро підморгує, врочисто бундючиться [по штукарство ми ще сюди повернемося з гротесковим сачком]. Воно – як поле перед бурею. Небо у клубах хмар; сонце рветься крізь них; поле у хвилях [небо]; хвилі чубаті, скудовчені; одна в одному напрямі, друга в другому; в одному місці плями сонячної радості, блискучі золоті зуби його; в другому набурмосені брови, сині, понурі тіні; вихор в один бік, вихор у другий; птиці боком, з жагом, зигзагами носяться над ним. А десь щось грюкотить, готується, накопичується, розминає залізні руки.[27]

Додам тут, що таке «метеорологічне» світовідчуття – що кожний день починається з погляду на небо – впадає в око при читанні Винниченкового щоденника. «Сонце», «Ясно», «Мінливо», «Хмарно», «Мрячно», «Вітер», «Дощ» *etc.* – так починаються його записи-*entries*, згадується «пленерна робота», обдумування роману в лісі.[28]

Крім таких «пейзажних» сцен, бачимо «масовки», юрби тіл, роль яких – бути саме зоровою картиною, масою, юрбами тіл, а не організованими класами, чого вимагають запальні марксисти Овчаров, Христюк і

---

[26] Там же, с. 196.
[27] Там же, с. 133.
[28] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 2, див. с. 25, 34-35 (записи за січень, травень 1921). Ці «метеорологічні» зауваги впадають в око на протязі всього щоденника; про обдумування в лісі див. запис від 5 липня 1921 р. , с. 42 . Можна згадати і звичку Винниченка будувати собі робоче місце на природі, в лісі, або згадаймо його пізнішу віконисту «будку»-курінь для писання в «Закутку», в Мужені.

Річицький.[29] Ось сонцеїстично настроєна юрба: «Юрба вже підхоплює автомобіль, веде його крізь гущу кричущих, махаючих від перемоги, полегшення, щастя *тіл*».[30] Нарратору не цікаво, з яких соціальних страт походить кожне тіло, його цікавить передусім рух, жестикуляція, міміка – візуальна картина.

Треба також виділити «колажну» техніку Винниченка. Не просто міняється ракурс, точка зору, перцепція при поданні «матеріалу», але в цей екстерналізований візуальний матеріал нерідко вводиться текст. На візуальний «екран» подаються «чисто»-текстуальні елементи. Наприклад, цитати із статуту Інараку вклинюються в ефектну сцену Максових страждань перед дзеркалом і хитань з приводу своєї буржуйської любові до Сузани і свого бездоганного носа «ніжно-смуглявого кістяного тону» (фактура) і в цілому свого класично гарного обличчя (всі муки подаються на екран через дзеркальне відображення). Макс тримає в руці статут і на «екран» драматично подається кілька параграфів: «Ні родинні, ні особисті зв'язки й відносини членів Інараку не можуть стояти на перешкоді у виконуванні їхнього організаційного обов'язку й дисципліни».[31] Знову зауважмо розмаїття зорової фактури матеріалу цієї сцени. Або наприклад, сцена повідомлення Інараку про черговий злочин імперіалізму – ув'язнення великого хіміка Р. Штора в божевільні і приховування його винаходу, і про рятівну роль у цій справі «героїчного авангарду»; сцена занепокоєного гудучого Берліна з напруженою метушливою юрбою, в яку подано причину неспокою – текст Інараківської повістки із смертним присудом Мертенсові; листи Макса і Сузани; уривки Максового трактата про красу (який візуально співставляється із

---

[29] А. Річицький пише, що маси Винниченко показав як юрбу ледарів, травоїдів, див. *Винниченко в літературі й політиці*, с. 77.
[30] *Сонячна машина*, с. 377.
[31] Там же, с. 85-86.

зашмуляним інтер'єром його «справжньо-красивої» кімнатки), маніфести «Друзів Ладу», «Вільної Спілки Творчої Праці», текст звернення окупантів, уривки газетних текстів про сонячну машину – все це майстерні, на мій погляд, комбінації візуально-предметного і показово-текстуального планів зображення. Особливо цікавим видається трюк подання тексту на «екран» через кольорові скельця: рожево-офіційне, червоно-оптимістичне і бадьоре, похмуро-синє загрозливе,– коли Р. Штор перечитує інтерпретації та відгуки про Світовий Когрес у газетах різних країн.[32]

Вище вже розглядалися аспекти нарративної техніки «Сонячної машини» в зіставленні із способами кінематографічної презентації. Наведу ще кілька цікавих прийомів, які уже в менш-кінематографічному ракурсі засвідчують нарративну мобільність і автономізацію персонажів і подій у романі. Дуже часто зміна нарратора сигналізується в тексті вставними конструкціями, дужками:

> Величний портьє, побачивши розхристану, розкудовчену, розмашисто-нетерплячу, п'яно-веселу постать [*Макса*], моментально губить усю свою монументальність, гумово м'якшає, осяюється інтимною привітністю й низенько вклоняється [*зовнішній нарратор*]. Пані радниця [*Сузана*] в таку годину нікого не приймають, але для пана редактора, звичайно, може бути зроблений виїмок. Пан редактор так довгенько вже не були тут, що високоповажана пані радниця будуть дуже втішені. [*мовлення портьє*]. (Дано наказ: у всяку годину дня й ночі приймати цього паливоду [*пояснення зовнішнього нарратора про причину ввічливості*]).
>
> – Ге? Так думаєте, дядю? Та ще й як будуть утішені, майте на увазі! [*пряма мова Макса*]
>
> Паливода боляче хляскає долонею по спині пана портьє, потім (отаке дурне! [*думка портьє*]) обнімає за плечі й разом із ним іде нагору сходами [*зовнішній нарратор*].[33]

---

[32] *Сонячна машина*, с. 133-134.
[33] Там же, с. 291.

Або ще один цікавий прийом, де на «екран» подається обличчя Труди і її «промову» до мужчин-ледарів і, хоч ми не «бачимо» облич і реакції її слухачів, ми з'ясовуємо це з самої «промови»:

> – Ой Максе, ви сьогодні страшенно... [*мабуть, Макс робить міну*] Ну, нічого, нехай! Хто зробить? Ось хто: ви, Руді, я, лицарі, мільйони отих ледарів... Максе, ви не посміхайтеся [*очевидно, посміхається*], не судіть по собі... Ви цього не розумієте, правда? Будь ласка [*очевидно, міміка чи жест Макса — не розуміє*], Руді, а ви теж не розумієте?[34]

Підсумовуючи характеристику нарративних параметрів роману, переформулюю слова П. Федченка, що Винниченко – політик і мораліст – намагався стати *понад* або *між* таборами[35], уже знайому соціологічну пісеньку, в «кінематографічно»-нарративному ключі: нарратор «Сонячної машини», на мій погляд, з його перефокусуванням зображення, дистанціюванням-асоціюванням з персонажами, втручаннями, змінами ракурсів і точок зору, має виразні функції режисера і оператора «проектованого» на «екран» книжкової сторінки фікційного світу.[36]

До цих «внутрішньої» текстуальної «кінематографічності» додам ще один, «зовнішній» натяк. Саме в 1921-1922 рр. Винниченко зблизився з консулом Грузії в Німеччині В. Думбадзе. З ініціативою Думбадзе, з підтримкою адвоката М. Віленського і за участю Винниченка було створено товариство «Українфільм», яке мало випускати українські та грузинські фільми.[37] Винниченко, захопившись новою перспективою, почав писати кіносценарій на тему «Сонячної машини» (травень 1922; ще не закінчивши і

---

[34] Там же, с. 509.
[35] П. Федченко, «Соціальна фантастика Володимира Винниченка», с. 613.
[36] Близько до такої думки підходить Г. Овчаров: «в кожному типі бачимо Винниченка, що або захоплений і переживає разом з героєм, або моралізує, то філософує... Він то весь іноді втілюється в свого типа... Зрозуміти як слід «Соняшну машину» не можна, коли візьмемо якогось окремого типа й в йому будемо шукати втілення авторової ідеї... Автор використовує всіх без винятку типів», («Винниченкова „Соняшна машина"», с. 157).
[37] Див. передмову до другого тому *Щоденника*, с. 18-19.

відклавши писання роману).[38] Плани кіностудії з виїздом Думбадзе до США розвіялися. Але в той же приблизно час (писання сценарію) В. Винниченко нотує в щоденнику 30-го червня 1922 р.:

> Напав на *потрібний стиль* [моє виділення] «Соняшної машини». Процес роботи захоплює. Страх збайдуження до теми і до роботи – безпідставний; спосіб обробки і виконання замінює цілком новизну теми.[39]

Ця маленька замітка свідчить про мовно-стильові пошуки письменика і натякає, що таким знайденим стилем став стиль «кінематографічний».[40]

І крім «кінематографізму», згадаємо ще один важливий аспект, що стосується візуального «модусу» презентації Винниченкового фікційного світу,– малярство Винниченка, його вдалі малярські спроби, які отримали непогані відгуки фахових критиків і знавців, його зв'язки з М. Глущенком.[41]

В. Банальність і «кінематографічність»

А тепер поговоримо про банальність або поверховість у зв'язку з «кінематографічністю» твору (а у зв'язку з гротесковістю мова піде далі). Сподіваюся, що на даний момент не викликає великого сумніву, що Винниченко мислив роман візуальними поетичними засобами, засобами кіно. Що ж уявляє собою кіно 1920-х років у жанровому плані? Це передусім кіно масове, голівудське – детектив, авантюра, фантастика, комедія, мелодрама. Розраховане на якнайширшого глядача. І хоч у тій же Німеччині розвивається і елітарний, в порівнянні з голівудською продукцією, експресіоністичний

---

[38] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 2, с. 127. Він навіть підбив М. Грушевського писати історичний сценарій «Запорожці».

[39] *Щоденник*, т. 2, с. 131.

[40] Згадаємо ще один «зовнішньо»-кінематографічний момент – в 1921 р. в Німеччині було створено кінофільм за п'єсою Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Див. С. Погорілий, *Неопубліковані романи Володимира Винниченка*, с. 19.

[41] На цю тему див. такі статті: Г. Костюк, «Володимир Винниченко – маляр», *Володимир Винниченко та його доба* (Нью-Йорк: УВАН, 1980), с. 173-183; і три замітки із збірника *Володимир Винниченко (Статті й матеріали)* (Нью-Йорк: УВАН, 1953): «Малярські твори В. Винниченка» С. Гординського (с. 57-60), чернетка статті М. Глущенка «Винниченко як маляр» (с. 62-63) та «В. Винниченко-маляр» М. Келлера (с. 65-66).

кінематограф – «Кабінет Доктора Калігарі» В'єне, пізніше, в 1926 р., урбаністично-футуристична візія «Метрополісу» Мурнау, в 1927 р.– «Симфонія Великого Міста (Die Symphonie einer Großstadt)» Руттманна (обидва вже після «Сонячної машини»), це радше засвідчує нам загальнішу тенденцію чи інтерес європейського мистецтва (передусім літератури і кіно) до футуристичних соціальних та урбаністичних візій, в загальний контекст яких вписується Винниченко, а не впливи експресіоністичної кінематографії на письменника (його інтерес до експресіоністичної літератури та малярства я не заперечую). На жаль, з опублікованих матеріалів ми нічого не дізнаємося про Винниченка-кіноглядача. Але дозволю собі припустити, що кіно в його уявленні і з огляду на художні засоби – це передусім масове мистецтво. І не дивно, що звинувачення в «мелодраматичності» чи «оперетковості» виринають у критиці (Білецький, Зеров). Адже і Винниченко-письменник, найперший в українській літературі, що заробляв на хліб літературною працею, орієнтується на масову читацьку аудиторію. І чому його герої не можуть говорити «афоризми» і банальності? – адже говорить не «письменник», і навіть найчастіше не нарратор, а персонаж, від якого ведеться оповідь. Якщо Труда говорить банальності чи наївності, наприклад, у пастора,– але ж це принципово «наївний» персонаж, це його «функція». І коли Сузана «видає» мелодраматичні «трюки»– це також її роль. Елемент мелодрами видається не чужий поетиці роману. Але не означає, що саме цей елемент домінує у творі, і що роман сам по собі перетворюється в мелодраму і загальне місце. Дистанс і легка іронія нарратора проступає, на мій погляд, навіть у «писаннях» (листах, трактатах і маніфестах)[42] Макса Штора, головного «маніфестатора» в «Сонячній машині».

---

[42] В цілому я б назвав тему Макса і його писань темою пошуку краси – від модерністичних (омнеїстичних) манівців до «зачарованої далини» сонцеїзму-соціалізму (якщо хочете, соцреалізму – в дальшій перспективі).

Щоб продемонструвати елемент майже «кінематографічної» мелодрами, накінець зацитую сцену Руді з принцесою Елізою – мимохіть в образі Міці. Звернімо увагу на предметність і візуальність «німої» сцени:

> Доктор Рудольф затримує дихання, пропускає на один крок уперед, нечутно ставить одну ногу на доріжку, спирає на неї все тіло і, ввесь випроставшись, витягшись, кидається на Міці. Обхопивши лівою рукою все її тіло, він закидає його назад і скажено, з сласним, мовчазним гарчанням накриває зляканий крик гризущим поцілунком. Від несподіванки, переляку чи ще чого тіло Міці спочатку ціпеніє [*перцепція доктора*], потім починає скажено вигинатися, рватися, труситись. Голова її люто крутиться, випручується з-під поцілунку, руки силкуються визволитись, дряпаються, корчаться, але це ще дужче роз'ятрює хижість доктора Рудольфа – ліва рука як дротяною линвою прив'язує тіло до тіла, губи люто вгризаються в губи, і зуби цокаються з зубами. А права рука жадно, хижо, владно гасає по теплому, вигнутому, тріпотливому тілі, шукає, прагне. Проклята сукня! [*думка доктора!*] І рука вже на колінах, на оголених ногах, на ніжній, гарячій атласистості стегон, на атласистості теплих, нагрітих сонцем пелюстків троянди [*боже, яка фактура! Нарратор любовно подає її, як очікуване «лакомство», читачеві-глядачеві, обізнаному з бульварними романами або голівудськими фільмами*].[43]

Останній образ викликає думку про трактування читача письменником і навіть запитання: а чи не іронізує тут Винниченко злегка зі свого збудженого читача, підсумовуючи його міщанське збудження сподіваним «лакомим» шматочком? Але, перевівши віддих, рушимо до наступного наукового питання. Вище, сподіваюся, ми вже довели, що засоби образної презентації фікційного світу роману можна назвати візуально-кінематографічними. В цьому ракурсі я дозволю собі назвати «Сонячну машину» романом-видовищем. Тепер слід з'ясувати, якими є домінуючі структурні елементи поетики цього видовища.

---

[43] *Сонячна машина*, с. 123. Маючи на увазі в цілому легко-іронічне ставлення нарратора до зображуваних персонажів і подій, можна передбачити елемент іронізування з читача у цьому епізоді.

2. Гротесковість, святковість, карнавальність «Сонячної машини»

В цій частині роботи, як уже було обіцяно, я користуватимуся визначеннями М. Бахтіна у праці «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу».[44] Отже спочатку я розгляну його систему параметрів гротеску і гротескового дійства – карнавалу, а тоді спробую визначити можливості аналізу «Сонячної машини» в карнавально-гротесковому ракурсі, встановити усі необхідні обмеження та застереження і намітити напрямки дослідження.

Бахтін розрізняє в сміховій культурі словесні та образно-зорові форми. Образно-зорові форми (головною з яких є карнавал і які головно нас тут цікавлять) за наочним, конкретно-чуттєвим характером і виразним ігровим елементом близькі до форм театрального видовища, до народної агональної (від агон – площа) культури і до певної міри входять до складу цієї культури. Вони репрезентують інший, підкреслено неофіційний аспект світу, людини і людських стосунків, немовби будуючи по той бік офіційного – другий світ і друге життя.[45] Карнавал – не мистецтво, він знаходиться на межі мистецтва і самого життя. Карнавал не знає поділу на виконавців і глядачів, він не знає театральної рампи. Карнавал не споглядають,– у ньому живуть, і живуть усі, бо за своєю природою він всенародний. Від нього нема куди втекти, бо карнавал не знає просторових кордонів. Під час карнавалу можна жити лише за його законами, тобто за законами карнавальної свободи.[46] На думку дослідника, така ідея карнавалу найчіткіше проявлялася в римських сатурналіях, які мислилися як реальне і повне (але тимчасове) повернення на землю золотого віку Сатурна. Отже специфічна природа карнавалу полягає в

---

[44] М. Бахтин, «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», У кн. М. М. Бахтин. *Литературно-критические статьи* (Москва: «Художественная литература», 1986), с. 291-352.
[45] Там же с. 296.
[46] Там же, с. 298.

тому, що в ньому «грає» саме життя, гра на якийсь час стає самим життям, розігрує іншу, вільну форму здійснення життя, його відродження й оновлення на кращих засадах.[47]

Карнавал визначається як *святкове* життя народу, а свято Бахтін трактує як одну з найважливіших первинних форм людської культури. Свято не виводиться суто з практичних умов і цілей суспільної праці, ані з біологічної потреби відпочинку, до цих факторів мусить долучитися компонент духовно-ідеологічний, компонент ідеалу. В основі свята лежить концепція природного (космічного), біологічного та історичного часу. «Свята на всіх етапах свого історичного розвитку були пов'язані з кризовими, переламними моментами в житті природи, суспільства і людини. Моменти смерті та відродження, зміни й оновлення завжди були домінуючими у святковому світовідчутті».[48] В контексті середньовічної культури святковість ставала формою другого життя народу, який тимчасово вступав в утопійне царство всеспільності, свободи, рівності та достатку. Порівнюючи карнавал з офіційними середньовічними святами, Бахтін зазначав, що останні не репрезентували жодної альтернативи,– навпаки, вони освячували, санкціонували існуючий ієрархічний порядок, утверджували його стабільність, незмінність і вічність. Офіційне свято було торжеством уже готової, переможної та пануючої правди, воно демонстративно підкреслює ієрархічні розрізнення, тон його – монолітно серйозний.[49]

Всупереч офіційному святові, карнавал репрезентує тимчасове звільнення від панівної офіційної правди та існуючого ладу, тимчасове зняття всіх ієрархічних стосунків, привілеїв, норм, заборон. Бахтін називає карнавал справжнім святом часу, оновлення, зміни – ворожим будь-якому

---

[47] Там же, с. 299.
[48] Там же, с. 300.
[49] Там же, с. 300.

увіковічненню, завершенню. Ліквідація всіх соціальних, майнових, сімейних і вікових ієрархічних бар'єрів і панування вільних фамільярних, чисто людських стосунків мала величезне значення для карнавальної атмосфери.[50]

Отже в основі карнавалу лежить карнавальний святковий сміх. Його ознаки: 1) всенародність або всеохопність; 2) універсальність – висміюється все, разом з тими, що сміються; 3) амбівалентність – цей сміх виражає і висміювання, заперечення, і утвердження, торжество, він водночас вбиває і відроджує.[51] Цей сміх пов'язаний із поетикою гротеску. В основі гротескових явищ лежать моменти: 1) гіперболізації – перебільшення, особливо, тілесного; 2) поєднання різнорідних або різноструктурних компонентів в одне тіло; 3) перевертання ієрархії об'єкта в понятійній системі (наприклад, багато уваги Бахтін привертає топології тілесного «верха» – «низу»); 4) амбівалентність гротескових явищ, присутність у них елемента загибелі, розкладу – і відродження, оновлення (одним з найхарактерніших гротескових образів є статуетки регочучих старих вагітних баб, де сміх трактується як акт смерті – народження).

Цілком усвідомлюючи всі сумніви щодо певної методологічної тоталізації і категоричності цих визначень, як і неможливість перенесення методології дослідження середньовічної народної сміхової культури на явище іншого часу, статусу і знакової системи, спробуймо тим не менше з'ясувати, що в понятійній системі Бахтіна може бути використано для дослідження поетики «Сонячної машини».

Перше, що видається можливим,– це дослідження образів і структур роману з точки зору гротеску: 1) перебільшення, гіпербола; 2) поєднання елементів різних категорій або різних рівнів понятійної ієрархії; 3) у зв'язку з

---

[50] Там же, с. 300-301.
[51] Там же, с. 303.

цим – амбівалентність як присутність елементу переродження. Друге, щоб говорити про карнавальність, слід буде виявити презентацію, семантику, роль і функції сміху – серйозності, свята – антисвята в романі. Третє – з'ясувати зміну людських стосунків та перевертання ієрархії в результаті дії сонячної машини у фікційному світі роману. І четверте – визначити специфіку «функціонального» часу роману – з точки зору розгортання романної акції. Я не певний у повному успіхові цієї мандрівки, але вважаю її на даний момент і після щойно здійсненого розгляду можливою та доцільною.

А. Гротескові образи роману

Почнімо з гротесковості образів роману,– від узагальнених образів «суспільства» до окремих персонажів і до нарративних засобів. Першим об'єктом дослідження нехай будуть параметри і стосунки омнеїзму в зіставленні з сонцеїзмом. Про Винниченкове «капіталістичне суспільство» вже багато було сказано в цій роботі. На даний момент звернімо увагу на два моменти: сатиричний (на думку П. Федченка) елемент і елемент узагальнення, перекручення і перебільшення (Г. Овчаров), які притаманні зображенню омнеїзму.

З яких же образів складається в читача картина цього соціуму? Подивімося на «початкову» версію нарратора (асоційованого з принцесою Елізою), яка вельми припала до смаку марксистській критиці:

> На кричущо-золотому троні по нігті у брильянтах, до підборіддя в шовках і оксамитах засідає всевладний, усекупуючий, усеграбуючий, усезадоволений капітал. Черевата потвора з вузенькою крихітною голівкою самозакоханого кретина, з масними одвислими від самовпевненості губами й вузлуватими руками професійного ката... На колінах Усевладного Черева сидять дочки й жінки старої аристократії, забавляючи потвору... Весь же народ, згори донизу, до останнього сільського наймита, пройнятий цим духом Черева... Сучасна Німеччина – це

> залізобетоновий дім божевільних, моральнооголених, хижожорстоких і моторошнонещасних істот.[52]

Перше, що кидається у вічі в цьому описі, крім гіперболізовано-надмірного й антропоморфного, тілесного узагальнення,– це співставлення контрастних елементів – крихітна голівка і непомірне черево; брильянти, шовки й оксамити і вузлуваті руки ката. Ще більше ця надмірність і еклектичне поєднання різносистемних, різнозначних елементів кидається в око раніше, в описанні омнеїстичного сакралізованого центру Німеччини – палацу Мертенса:

> Стиль омнеїзму!.. тут зібрано все... і шпиляста, напружена в небо, в потойбічність, у тайну готика; і округлий, заспокоєний у святій урочистості візантизм; і брутальний, але змодернізований американізм; величезне депо стилів і епох, накопичена страшна кучугура дорогоцінних речей, понакрадуваних, понаграбовуваних і зганьблених негідними руками. Понурі, стіжкуваті башти – і розлогі, сміхотливі тераси. Аскетичні шпилі – і череваті бані. Над дорійським порталом парадного входу з строгими, чистими колонами – у виступах, прищах і гримасах неомнеїська башта на дівочих, незайманих, святих ногах – тіло череватого, погризеного нечистими хоробами розпусного біржового махера.[53]

Не тільки поєднання візуальних контрастів, але й святості та розпусти, живого, чистого – і погризеного хворобою та смертним розкладом видається помітним у цій візії. До подібних описів я зараховую приймальну та брильянтову зали палацу, переобтяжені, перенасичені, знеможено-перевантажені розкішшю та багатством; гротесковим є опис і Берлінської біржі – механічного, жорстокого, бездушного перенапруженого серця Німеччини.[54] Стиль омнеїзму сприймається і кристалізується в романі не лише як мистецька еклектика стилів, нагромадження багатства, розкоші, не лише як морально-етична еклектика всеїдності, але і з точки альтернативного

---

[52] *Сонячна машина*, с. 27-28.

[53] Там же, с. 6.

[54] *Сонячна машина*, с. 190-191: «Реве й гуркоче багатотисячна юрба. Вона вся, як труп, обсілий червою, кишить, рухається на одному місці, вгризається, бореться там поміж собою, і вся приголомшливо, без перестанку, без пауз, без виразу кричить одноманітним страшним гудом, як рев величезного водопаду... Тіпається, колотиться, реве серце Німеччини».

сонцеїстичного світосприймання як «трупоїдство»– і на мій погляд це стосується не лише «убійницького», насильницького харчування м'ясом, але і проявляється як ознака віджилості, трупності, розкладу цілого омнеїстичного світу і світовідчуття. Непорушна і незламна ієрархія омнеїстичного суспільства освячена й огорнена атмосферою святобливої серйозності, врочистої поважності, шанобливої покори менш сильного,– яка передається, наприклад, у ставленні підлеглих до Мертенса (зокрема, секретаря Вінтера і міністра безпеки А. Елленберга), в сцені ритуально-побожного Високого Зібрання Об'єднаного Банку:

> вибранці людства... мають справляти *врочистий* [мої виділення] молебень хвали й подяки богові влади... Овальний, довжелезний чорного дерева стіл одстрілюється в стіни й стелю червоними, зелено-жовтими, молочно-білими, тріпотливими стрілами дорогоцінного каміння... Це постійний *захват, екстаз,* внутрішній, ледве стримуваний **сміх** вогнів. Це еманація *радості, гордості* й *могутності.*
>
> Буденні, людські, зморшкуваті, пом'яті роками, думками, людськими стражданнями лиця тут не сміють бути буденні... Всі тридцять сім членів Високого Зібрання... *врочисто й мовчки* стоять біля своїх фотелів, кожний на своєму місці... Тридцять сім голів *помалу, врочисто, побожно* схиляються. Президент Мертенс *поважно й повільно* підходить до столу... *Монотонно-врочисто,* глухою луною прокочуються під напівкруглою, сліпучо блискаючою стелею, розходяться залою *священні й нуднуваті* слова молебня – цифри... *Молитовно* схилені голови в тихій задумі... Пан президент сидять *рівно, строго й важно.*[55]

Але вся ця побожність і врочистість дратують Мертенса, який думає про інше: про незнайдену коронку, про Елізу-Пожежу, про те, що фінансове таїнство – дурна комедія, а нагромаджені дорогоцінності –фальш, брехня та тлін. І далі нарратор передає роздуми пана президента, який споглядає схвильовані обличчя своїх компаньйонів:

> У Штіфтеля від сала вже вуха завалюються і на шиї росте третій поверх шкіри. *Бацне* його колись апоплексія. Дідусь Ягман

---

[55] *Сонячна машина*, с. 169-170.

> прудкенько, нюхливо бігає молодими кругленькими, крихітними оченятками. Весь срібно-сивий, борода патріарха, трошки присушеного апостола, а носик і оченятка, як у цікавого, ненажерного поросяти,– скрізь лізуть, хапають, гамкають...[56]

На мій, погляд, це виразно гротесковий прийом, коли серйозна сакралізована атмосфера підривається і висміюється зсередини. І таке поєднання, відхилення «від норми»-монолітності, однозначності, як і в попередніх цитатах, натякає на прийдешні «прекрасні катастрофи».[57] Але, все-таки, де найвиразніше відчутні ці натяки на майбутнє всезагальне свято? В офіційному «несправжньому» святі – Всесвітньому Конгресі з арками, вогнями, танцями, яке завершується загрозливою гримасою війни? В природі? До цього повернемося пізніше, з'ясовуючи есхатологічні «знаки» у світі роману.

Від всезагального образу омнеїстичного суспільства перейдімо до презентації персонажів. Передусім читач зауважує принцесу Елізу, в якій поєднуються дві протилежні істоти. Сам її портрет, найчастіше вживаний у романі: «маленька голівка золотистої гадючки на пишному тілі чорного лебедя»,– виразно гротескове поєднання. В міміці принцеси, у виразі обличчя проступають дві «тенденції»: хижий, сухий кістяний овал жорстокого расового, лиця – і чистота, матова рожевість і ніжність «щойно знесеного яйця».[58] В її поведінці спостерігаємо поважність, величність і зверхність, згідно із своїм становищем,– і зворушливу теплу дитячість. З розгортанням роману викристалізовується її «друга» істота, пов'язана, через перцепцію Мертенса, з проституткою Мартою Пожежею,– шалена, розпатлана, вільна від всіх ієрархічних і родових законів, «лубків» і норм Еліза-Пожежа,[59] якась квінтесенція біологічної рокової «женщини-валькирії»:

---

[56] *Сонячна машина*, с. 171.

[57] А. Річицький характеризує перед-сонцеїстичну добу як «соціально активізовану», «вибухову» (див. *Винниченко в літературі й політиці*, с. 53).

[58] Див. *Сонячна машина*, с. 14, 21.

[59] Хочу тут звернути увагу на Винниченкове зацікавлення до сцен чисто-«бабського» виття принцеси, коли вона дізналася про самогубство батька і брата (*Сонячна машина*, с. 15),

> Еліза помалу підходить до дзеркала. На неї дивиться... сороміцько-гарне чуже лице. Чужі очі – обважнілі від вогкої повності, млосні, задумливо-нахабні; чужі уста – закривавлені, роздерті, важкі; чужі ніздрі – з ритмічним, трудним, хижим диханням. І волосся чуже *кривавою пожежею* розпанахалось, роз'ятрилось дивними пасмами.[60]

І ще одна важлива рися, на яку ми повинні тут звернути увагу – це волосся Елізи, яке творить цілий символічний комплекс у романі. Виділимо тут кілька моментів. По-перше, значення цього червоного волосся для сюжетної лінії Еліза – Мертенс (через образ проститутки Марти Пожежі). По-друге, задамо запитання: як представлене це волосся, як можна потрактувати його символіку? І тут прийдемо до висновку, що рудий колір Елізиної голівки має кілька нюансів. Він асоціюється із золотом: золота голівка, голівка золотистої гадючки (згадується навіть образ принцеси зміїного царства, давній хтонічний образ).[61] По-друге, це «червона голова», це «червоно-золоті хвилі волосся»[62], що сягають нижче пояса (що знову таки викликає в пам'яті казкові образи і відгомін давнього табу про недопустимість обрізати волосся[63]). Червоний колір Елізиного волосся має ще одне споріднене семантичне «поле»– це символ вогню (по суті, споріднений із сонцем). Семантика золота, вогню та сонця є виразна «мітка» іншого, тридев'ятого царства, потойбічного світу.[64] Крім того, можемо згадати, що казкова

розглядання себе в дзеркалі в розпатланому голому вигляді після інциденту з Р. Штором, її непристойні гріховні сни, навіть подумкову декларацію про готовність для свого справжнього мужа – Р. Штора – вийти на побачення на плац голою (с. 346); і взагалі це може стати темою наступних досліджень – з'ясування, скількох же героїв свого роману Винниченко роздягає догола.

[60] *Сонячна машина*, с. 350-351.

[61] Див. напр., *Сонячна машина*, с. 14.

[62] Там же, с. 21, 50.

[63] Див. В. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки* (Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986), с. 41.

[64] Див. у Проппа: «Все, що якимось чином пов'язане з тридесятим царством, може мати золоте забарвлення... Мешканиці цього царства завжди властивий якийсь золотий атрибут... Якщо згадується її волосся, воно завжди золоте. Звідси її ім'я «Елена Золотая Коса Неприкрытая Краса»... Це настільки типова риса, що твердження: «все, пов'язане з тридев'ятим царством, може мати золоте забарвлення» може виявитися правильним й у зворотному

принцеса визначається не тільки як «прекрасна панночка», але також як істота небезпечна, готова на підступи і навіть страшні вчинки (згадаймо про Елізині «хитання»), і завдання казкового героя – вкоськати її.[65] І навіть три царства спадають на думку: послідовно мідне, срібне та золоте,– у зв'язку з нашими утопійними фазами. Очевидно, було б наївно все, сказане про казку в Проппа, механічно прикладати до «Сонячної машини», але спорідненість елементів видається далеко не випадковою. Повернімося до роману, до червоної, золотої, вогняної принцеси. Вона характеризується як «червоно-золотиста квітка»[66], як «*вогнекровна мумія*, гра природи»[67], як «червоний вугіль у чорному світильнику»[68]– комбінація мертвого і вогненного, яка говорить про підспудну, не тільки зовнішню метаморфозу й переродження – що в кінці роману стане спалахом вуглю з того світильника – в тріумфуючу та вільну пожежу розпатланої «палаючої гриви».[69]

Структуру й семантику Елізи я б назвав гротесково-амбівалентною, а її «карнавально-агональне» переродження видається запрограмованим з початку, від образу гадючки-лебедя, від золотого-червоного волосся.

Певні «гротескові» сумніви викликає і постать Ф. Мертенса. З одного боку, він є вершиною піраміди, страшною силою, що розпоряджається долями мільйонів людей, від найдрібніших – до королівських нащадків – а з другого, його пукатість-банькатість, м'ясистість, вічне пітніння, буре масне лице, короткі ноги, сідласте чоло і розумні очі справляють враження дивної комбінації елементів. Як і, скажімо, його «функціонально-аскетичний» науковоподібний робочий кабінет з табло, кнопками управління, телефонами і

порядку: «все, що забарвлене в золотий колір, тим самим показує свою належність до іншого царства» (с. 284-285). Це золоте царство і золотий колір – є кольором сонця (пов'язаним із землеробськими культами, с. 293).

[65] Див. там же, с. 298.

[66] *Сонячна машина*, с. 63.

[67] Там же, с. 65.

[68] Там же, с. 149.

[69] Там же, с. 598, 600.

простими плетеними меблями – незрозумілий і чужий в монументальній, пишній, надмірно-переобтяженій розкішшю архітектурі його палацу. (Його кабінет мимоволі викликає у пам'яті інтер'єр лабораторії Р. Штора)[70]. Як і його бажання чотирнадцятилітнього хлопця до Марти Пожежі і готовність за «червоно-золоту голівку» віддати пів-Німеччини.[71]

Мабуть, найбільш гротесковим видається образ Інараку. На мою думку, лише гротескова поетика може вмотивувати це чудернацьке зібрання героїчних індивідів, яке без гротескового виміру перетвориться на зборище небезпечних шизофреників. Ми вже згадували марксистську нелюбов до цієї колоритної групки інтелігентів-анархістів, «кумедних чудернацьких постатей».[72] Що передусім кидається в очі – абсолютна серйозність завдань і місії, поважність, довічне саморозп'яття, страх і терор як засоби боротьби – які поєднуються з елементами інфантилізму, гри, підспудної несерйозності. Скажімо, товариш Тіле, оптимістична версія доктора Тагабата, головний натхненник терактів, в той же час відзначається не тільки уже згадуваним сокирчастим носом, який він по-акторськи і по-дитячому полюбляє гримувати[73] («работа у нас такая», співав хтось, може, Кобзон), «ніжними» очима, любов'ю, пристрастю до полювання (на ворогів людства в контексті Інараку; воно має елемент гри в піжмурки чи лови).[74] Або ось «космонавтські» мрії юного інаракіста Фріца Наделя: «Колись він, може, теж

---

[70] Див. кабінет Мертенса, с. 8; лабораторія Р. Штора, с. 24.

[71] *Сонячна машина*, с. 142.

[72] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"» у кн. Г. Ф. Овчаров, *Нариси сучасної української літератури. Випуск перший*, Харків, ДВУ, 1932, с. 173.

[73] Див., напр., *Сонячна машина*, с. 59.

[74] Наприклад, згадується «блискуче виконання» операцій і «не без естетичного задоволення» товаришем Тіле; «Тіле однаково: чи він полює за кимось, чи за ним хтось, аби полювання й спорт» (*Сонячна машина*, с. 181), його «радісно-люті очі» (с. 197) і сентенція: «розуміється, невинні жертви, але на полюванні – як на полюванні» (с. 241) – це при спробі знищити Мертенса разом з оперним театром. Навіть за першого етапу сонцеїзму доктор Тіле свої мисливські інстинкти задовільняє таким чином: «цілими днями на полюванні, стріляє, ловить лисиць, собак, здирає шкури, робить кожухи» (с. 493) – на жаль, кращого заняття за сонцеїзму в нього не знаходиться, і потім він не фігурує в романі так, як у першій частині.

буде одягати різні перуки й організовувати „відповідальні акти"».[75] Або «чорний пудель», «розумна й лукава мавпа» Шпіндлер (якого ми пам'ятаємо з вищенаведеного філософствування про людинобогів і «вісь необхідності»), що на момент грізного присуду на грізному засіданні грізного німецького бюро Інараку[76] над підозрілим Рінкелем: «знизує плечима, підсуває до себе журнал мод і починає пильно читати опис крою нового фасону дамських панталонів».[77] Таких прикладів є чимало в романі. І головним тут є гротескове поєднання грізної серйозності, фаталістичної невблаганності, абсолютних статутних катехизмів (про які вже йшла мова) самопожертви і саморозп'яття на «ідеальній» поверхні – з «внутрішньою» підспудною ніжністю, якоюсь «лукавістю», інфантильністю і грою в невловимих месників, до якої часто напрошується питання: а чи не для самої гри? (І навіть не дивно, що і Макс, і Фріц не можуть до кінця дотримуватися інараківських заповідей). Або, заходячи тут в область сміхову, хочу звернути увагу на сміх в контексті Інараку. Крім «ніжної посмішечки» Тіле, подивімося ближче на його «радісно-люті» очі, на поведінку і стан інаракістів у момечти, близькі до виконання смертного вироку з безперечною загрозою свого власного життя. Інарак видає оповістку про смертний присуд Мертенсові. Макс носиться з бомбою, полюючи на «бегемота», по Берліну:

> А в душі Макса *гривастий захват*, безперестанні, пекучі язики полум'я... Поліцаї,– *милі, комічні*, такі страшно суворі, напружені поліцаї,– ретельно, люто здирають оповістки Інараку... Ах, *бідолахи*, їм величезна робота на весь ранок... А чи не так часом починається божевілля? Ха, коли божевілля горить таким *захватом*, коли від нього *радість твоя хоче обняти тих, з якими в обіймах ти можеш зараз померти*, то хай живе божевілля! *Милі*

[75] *Сонячна машина*, с. 80.
[76] В романі читаємо: «тут, у кутках, суворо й поважно стоять, як вартові, інаракісти, синьо-сірі, мовчазні тіні; портьєри на вікнах щільно, до найменшої щілинки позапинані, і над столом урочисто та строго не кліпає лампа. Сьогодні тут мають бути важні події... Обличчя також строгі, сухі, позамикані на ключ цілковитої об'єктивності» (с. 159).
[77] Там же, с. 168.

> поліцаї, *любий* Мертенсе, *дорогий* Штіфелю, все є тільки плюск часу в океані вічності... Ух, яке жовтометалічне, грізне небо! Браво, старенький Саваофе, ти, значить, солідаризуєшся з Інараком? Чудесно! Жовти ж міцніше своє небо, збирай бурю, готуй свої громи, сьогодні зробиш ефектовну *декорацію* для чийогось останнього акту *комедії*, що зветься життям.[78]

Звернімо увагу на ритуальність і агоністичність цього передсмертного гротескового сміху, екстазу захвату-божевілля, акту сміху-смерті, акту святкування радісної, рідної смерті-порятунку.[79] До сміхової атмосфери роману ми ще повернемося в ширшому ракурсі. А на даний момент можемо ствердити, що структура і семантика Інараку в «Сонячній машині» є показово гротесковою. І показовою є подальша гротескова смерть, розклад самого Інараку – з де-мотивуванням і розвінчанням терору і насильства, серйозності та фанатичної абсолютизації моральних принципів – і його переродження уже на святково-сміховій основі сонцеїзму (в комуну). Подивімося, як подіяла сонячна машина на грізний, законспірований і дисциплінований Інарак: він перетворюється на «зборище п'яних матуристів», круг сонячної машини

> розпалені, блискаючі потом, очима й зубами, розпатлані, розхристані члени Центрального Бюра. Паровоз сидить верхи на стільці й язиком вилизує з тарілочки сонячний хліб... Гоферт, вхопивши Шпіндлера за обидва плеча, трясе ним, стараючись перебалакати і перекричати. Кестенбавм, заклавши руки в кишені, з незалежним переможним виглядом марширує по терасі й співає «Прокинувсь люд робочий».[80]

Але ми ще раніше спостерегли натяки, що тепер виразилися в «*матуричності*»– з сонячною машиною Інарак *доріс* до свого гротескового антиподального, раніше сигналізованого в романі стану. І його карнавальна

---

[78] Там же, с. 187-189.
[79] Або сцена, де Макс із бомбою в приміщенні Берлінської біржі «стоїть на приступці, припертий потоком пітної, насиченої жахом отари і, закинувши голову до стіни, з усіх сил кусаючи губи, страшно, невтримно регоче. Йому хочеться стрибнути на цю поверхню ревучих голів і, давши собі волю, дико танцювати по них, регочучи й кричачи з такою самою силою, як оце кричать усі вони» (с. 194).
[80] *Сонячна машина*, с. 296.

загибель – це загибель терору, страху, кари, загрози – і тріумф сміху, несерйозності, п'яної вселюбовності.[81]

Заглянемо іще на хвильку до геніального «анахорета». Ми вже висловлювалися про його подвижництво й інфантильну етику. Розгляньмо його в ракурсі гротесковому. Ось як, із здивуванням й аналітичною професійністю, розглядає його Еліза:

> Анахорет – рослий, плечистий, широкогрудий, лобатий *здоровило. Замість* традиційної анахоретської *лисини*, наслідку чеснот самозаглибленості,– *буйне* біляве, з рудим підпалом волосся; *замість* аскетичної *блідості* – чисто виголене *здоровецьке* лице, без найменших ознак самозаглибленості. От тільки очі та уста... якісь *непевні*. Не очі, а гола перед вами людина, одверто гола й *без крихітки сорому*. Аж ніяково дивитись у ці очі, одверті, прозорі, розчинені й виставлені наперед лиця, як два вікна.
>
> Уста – половина скибочки оранжі, накрита тонесенькою ниточкою. Ниточка на обох кінцях закручується волосинками догори. І над очима – широке чоло, а під устами – гостре підборіддя з дитячою смішною вдавленою ямочкою.[82]

Звернімо тут увагу, що Руді зовсім не подібний на переобтяжених мудрістю й невпинними духовними клопотами і через те дещо імпотентних правителів-благодійників Міста Сонця (про що нарратор Кампанелли зауважує з вибачливим євгенічним розумінням) – навпаки, перед нами здоров'ячок – отакий собі «Іванушка-дурачок» (прошу мені тут і надалі вибачити певну гротесковість стилю щодо генія людства) – нібито якесь ледащо – а насправді казкової сили богатир – який просидів чи то в лабораторії, чи то на печі свої 12 років – чи то длубаючись в запічному поросі, чи то в якихось мінеральчиках – і, коли настав його час, пішов на природу. А Природа – Фея,

---

[81] Читаємо про суперечки і, нарешті, повну перемогу карнавальної лінії Інараку: «Інарак розколюється, Інарак гризеться, Інарак явно гине... Що значить бути проти терору? Це значить бути проти самого Інараку. Інарак є загроза, кара, страх. Інарак є залізна дисципліна. Інарак є революційний смолоскип, авангардний напад, перші блискавки бурі... А що є тепер правильне? Все переплуталось, перемішалось, якась фантастика, п'яний сонячний дзвін, несерйозність, дурна любовність – дійсно, якась просто неповажна дитяча емоціональність».– *Сонячна машина*, с. 319-320.

[82] *Сонячна машина*, с. 24.

якась його дальша родичка, подарувала «Іванушці» камінчик,– не простий, а чарівний, щоб, так би мовити, людство ощасливити. Ну, він і ощасливив. Чого ж не ощасливити?

Однак повернімося до дещо експозиторнішої прози. Те, що я мав на увазі вище – виразні фольклорні структурні елементи, які легко співставляються, скажімо, з проппівською схемою казки. Наприклад, можна говорити і про «затворництво» принцеси (хоч і не в башті) – паралель до «затворництва» Рудольфа. Загублення коронки Зігфріда – виразний елемент «зав'язкової» втрати чи нестачі (казкова і сама принципова «талісманність» коронки: буде її втрачено – загине королівський рід[83]). Король-Мертенс не шкодує півцарства (і. е. півбанку) за свою фатальну любов. Принцеса ж висуває три завдання-умови (які за складністю не відрізняються від збирання пшона на залізному току).[84] Як у казці – поцілунок героя міняє або пробуджує принцесу. Далі, в результаті перипетій або підривної діяльності ворогів народу, принцеса – майже втрачена, майже потрапляє в «не ті» руки. Але в кінці кінців торжествують закони історичного матеріалізму (фікційного, розуміється) і принцеса разом з царством дістається «доброму царю» Іванушці, завдяки чи то камінчикові, чи то млинкові, чи то сонячній машині, чи то його доброті душевній – а злий недобрий цар «подає у відставку». Мені такий відвертий Винниченків «фольклоризм» натякає на саму поліморфно-гротескову й ігрову структуру фікційного світу роману (гра фікціями, пізнавання, модифікації і сплавлення знайомого і незнайомого). Та й сама «модернізовано-фольклорна» ідея млинка-машини говорить або принаймні натякає про «пир на весь мир» в кінці справедливого «воцарения» Іванушки,

---

[83] Але коронку не втрачено, її лише трішки подлубано. Один діамант пішов на ощасливлення людства – і, може, це слід вважати мотивацією всіх наступних перипетій.
[84] Див. також у В. Проппа, с. 303-332.

про згадувані вже «жирні» країни з молочними ріками, кисільними берегами.[85] І в цьому я вбачаю гру та гротесковий синтез прадавньої народної ідеї про царство вічного достатку і справедливості, ідей утопістів, марксистів, «поправленого» соціалізму самого Винниченка.

Назвемо ще кілька гротескових образів. Гротесковий «розклад» трупа написано, наприклад, на «нафарбованих, дегенеративно-расових обличчях» старої аристократії, «сухих лисих будяків», «препаратів».[86] Гротесковими бачиться палац Сузани «поганенька копія» Мертенсівського «гевала» та вміст її салону – «знаменитості», «королі», «зорі», «зеніти» творчості, «жерці краси»– «білі, фіалкові, ніжно-зелені, сіро-синюваті фарби вбрання, облич, волосся зливаються в одну химерну омнеїстичну картину» – і все це видається Максові «фальшивим, декоративним, мертвим, трупним».[87] Як і неприродне вищипування волосся чоловіками на грудях з подальшим пудренням оних.[88] І сама Сузана Фішер з «коров'ячими, темними, вогкими очима», «очима телиці» і молочно-матовим тілом[89] є гротесковим, на мій погляд, образом. Скажу навіть більше, в її «теличності» мені відчувається натяк на майбутню сакрифікацію «на вівтарі» сонцеїзму.

---

[85] Дуже влучно, на мій погляд, про фольклорно-символічну основу сонячної машини висловився О. Білецький: «Сонячна машина з погляду своєї розмірної правдоподібності викликає десятки здивованих запитань, та чи варто запитувати? Чому не прийняти її так, як приймаємо ми чудесного млинка-самомолку Сампо, що його в фінській „Калевалі" виготовляє коваль-богатир, мудрий Ільмарінен? У Винниченкової Сонячної машини справді далеко більше спільного з цим епічним млинком Сампо, що „одним боком меле борошно, другим – сіль, третім – гроші", ніж з машинами Уеллса або Келлермана», див. «„Сонячна машина" В. Винниченка», у кн. О. Білецький, *Літературно-критичні статті* (Київ: «Дніпро», 1990), с. 126.

[86] *Сонячна машина*, див. с. 103-105, 41.

[87] Там же, с. 89, 92, 328, 330.

[88] Про омнеїстичних жінок з цього приводу можна сказати, що вони дещо пристойніші – всього-навсього сукні з високими розрізами з боків і з таких матеріалів, що «пиптики» видать; а в разі необхідності (біскайної, зокрема) можна і роздягнутися – але принаймні ж Винниченко не примушує жінок нічого вищипувати! Ця занепадницька омнеїстична естетика буде переможена сонцеїстичною естетикою злегка задрапованого в прозорі тканини сильного здорового, природного, «невищипаного» людського тіла.

[89] *Сонячна машина*, с. 90, 91, 97.

Згадувані вище порівняння дійових осіб з тваринами і предметами мають також і гротесковий елемент – в усіх тих зіставленях «графа-вола», «графині-собачки», «монархістів-будяків» *etc. etc.* Їх слід сприймати не так на рівні тропів, як на рівні нарративному, як засіб презентації «реальності» нарратором і презентації нарратора в тексті, його дистансу, іронії, амбівалентного ставлення. Наведу кілька таких коротких прикладів:

> 1) Широченна, дебела спина з пропітнілими лопатками (все пріють пан президент! [*подумкова нарративна вставка А. Елленберга*]) масивно і кругло, *як лантух із мокрим піском* [*зовнішній нарратор*], випинається над спинкою фотеля.[90]
>
> 2) Пан президент сидить рівно, строго й важно. М'ясисті губи ради свята злегка пофарбовані. В залі стоїть свіжий холодок, але на чолі пана президента, *як ранішня роса на пелюстках рудої троянди, сріблиться дрібнорясний піт* [*нарратор іронічно надягає маску поштивості*]. (Потіють, усе потіють пан президент! Усе душно їм [*з позиції якогось зворушено-поштивого слуги-спостерігача*]).[91]
>
> 3) Руку він [*Р. Штор*] обережно тримає обіч себе, а в ній держить щось, наче мишу за хвостик, тільки блискуче, переливчасте. Він прямує просто на широкі, чекаючі, зелені очі й простягує до них руку з блискучою мишею [*миша — коронка Зігфріда з нарративної подачі*].[92]

Я вбачаю в таких прикладах онтологічне за наслідками перевертання з ніг на голову понятійної ієрахії (у Бахтіна, при дослідженні середньовічної сміхової культури, ідеться про перевертання топологічного «верху» і «низу»), програмове утвердження амбівалентності фікційного світу роману. А на даний момент можемо коротко підсумувати, що в образно-нарративній системі роману елемент гротеску відіграє дуже важливу, на мій погляд, домінуючу, роль.

---

[90] Там же, с. 22.
[91] Там же, с. 170.
[92] Там же, с. 234.

І ще до одного момента хочу тут повернутися: до згадуваного вище в контексті мелодраматичності та кінематографічності браку психологізму персонажів, який Зеров вважає найбільшою з вад роману, співставляючи з «просвечивающими внутренностями» героїв Л. Толстого.[93] Справді, читач зауважує, що, хоча герої «Сонячної машини» виразно індивідуалізовані, їхні емоційні стани передано, навіть думки часто показано в декларативному вигляді *statements*, їм бракує психологічного виміру як психологічно-духовної еволюції, тонких мотивованих змін і переходів почуттів, відчуттів, світосприймання.[94] Ми, безперечно, мусимо враховувати психологізм як критерій модерної прози, і цей вимір властивий, скажімо, таким утопійним творам як «Ми» Замятіна, «Чудовний новий світ» Гакслі та «1984» Оруелла. Однак поставмо собі запитання: чи можемо ми вимагати толстовського «просвічування» від гротескових за природою персонажів гротескового світу? Мені здається, що цей брак мотивується і компенсується іншим – амбівалентністю, гротесковою присутністю в персонажі (Еліза, Мертенс, Р. Штор), групі персонажів (Високе Зібрання, Інарак), навіть суспільстві (той же омнеїзм) двійника, амбівалентного антипода, антитези, есхатологічного знаку загибелі-переродження, який у потрібний момент дає себе знати (з домінантою соціального (Штор) чи психологічного (Еліза), в залежності від функцій образу). Тому в гротесковому образі немає поступових змін, немає поступовості, плавності еволюції – в ньому є передусім катастрофа, прорив до антипода, альтернативне переродження.

---

[93] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір», с. 446.

[94] Сам Винниченко відчував це. Редагуючи роман навесні 1924 р., він записав у щоденнику: «Початок роботи над „СМ" [«Сонячною машиною»]. Туговато йде. Повисмикувались зубці коліщаток з колеса психіки і, поки не з'єднаються всі, машина рипить і сунеться мляво», *Щоденник*, т. 2, с. 350, запис від 23-го травня.

Б. Сміх і сміхова атмосфера в романі

Наступним напрямком цього розділу буде з'ясування динаміки фікційного світу «Сонячної машини» з точки зору гротескового дійства – карнавалу. А це означає – з точки зору сміхової та святкової. Тому дослідження провадитимемо в такій послідовності взаємопов'язаних аспектів: 1) сміх, його роль, ієрархія та функціонування в романі; 2) свято в романі, його ознаки, параметри та атрибути; 3) святковість-карнавальність часу в «Сонячній машині».

А почнемо із заданого вже колись питання: звідки все-таки починається отой карнавальний переворот, розвал, катастрофа, тріумф? З квітневого бунту доти відданого пса Нептуна? З неповного успіху (повного неуспіху) свята Світового Конгресу? З оповістки Інараку над Мертенсом? З грози над Берліном? Із міміки світу – в замішанні та тривозі? Із сцени дикого захвату Високого Зібрання, коли Мертенс, жартуючи, доповів, що Інарак знищено, може, цей епізод натякає на непевність отої ніби-всепотужної ієрархії, на майбутній блискавичний розклад системи:

> Ніколи ні брильянтова, ні яка інша парадна зала не бачила такого вихору, такого урагану радості й щастя! К чорту всякі церемонії, етикети, ієрархії!.. Гуркотять фотелі, блискають дужче за діаманти очі, потискуються руки, дрижачий, горловий, нутряний сміх виривається неохайними шматками, слова стрибають розтріпаними, неохайними грудками. Врочисту молитовність розтоптано, розчавлено, виметено геть п'яним, розгонистим тупотом невтримного захвату.[95]

Чи вже з масових маніфестацій, вимог до парламенту, легалізації сонячної машини? – З усього того, і того, і того (може, за винятком пса Нептуна). Ці знаки, зміни, «передбачення» подані акумулятивно, вони спроквола, повільно, а згодом блискавично наростають і стають катастрофічними, незворотними

---

[95] *Сонячна машина*, с. 175.

тенденціями. Почнемо із сміху. Хто сміється, чому, з чого і як? Що означає і до чого призводить сміх?

Сміється, радіє, пестить сонце: «цілує пекучо, благосно Велика Мати»,[96] «сонце радісно червоним металічним полум'ям горить на розчинених шибках...»,[97] «сонце сідає, червоно регочучи»,[98] всеохопно сміється: «сонце палюче посміхається і до своїх прихильників, і до своїх противників, старе, таємно-мудре, благісно-байдуже і благісно-любовне».[99] Сміється грім «з реготом качаючись по небу всім тілом»,[100] «небо грається блискавками, підкидається гирями, гуркоче велетенськими бубнами».[101] Ось грізний есхатологічний сміх природи – передвіщаючи катастрофу, пришестя «месії»:

> Спухле, темно-буре, понуро-п'яне лице неба все нижче та нижче присувається до землі. Розкудовчені, брудні, густо-сині патли хмар черкають об дахи велетенських башт і небошкрябів. З-під патлів скажено й грізно блискають косі, сліпучо-фосфоричні очі. І тоді все набухле, п'яне лице сласно, грізно реве, гарчить, клацає зубами, регоче металічним реготом.[102]

Корчиться лице людства, як у *штукаря:* сміючись і лютуючи одночасно (цитовано вище),– як у родах або агонії. Сміється брильянтове сяєво Мертенсової овальної зали: «це постійний захват, екстаз, внутрішній, ледве *стримуганий* сміх вогнів. Це безупинна рухлива еманація радості, гордості й могутності»[103] – стриманий гордий сміх влади та могутності. Агоністично сміється Макс полюючи на Мертенса з бомбою – смертним вселюбовним сміхом (уже цитовано), диким реготом, «буйною веселістю» – над збожеволілою в паніці біржі; сміються «радісно-люті» очі Тіле. Сміються,

[96] Там же, с. 221.
[97] Там же, с. 232.
[98] Там же, с. 233.
[99] Там же, с. 372.
[100] Там же, с. 196.
[101] Там же, с. 207.
[102] Там же, с. 207.
[103] Там же, с. 169.

шаліючи, члени Високого Зібрання, і Мертенс регоче з них; сяє п'яним захватом сонячного хліба, сяє вибачливо і передбачливо Рудольф Штор – «чудним сміхом, лукавим, незвичним, моторошно-щасливим»;[104] у траві «парочка сміється, і гола рожево-зелена від тіней жіноча рука пустотливо обнімає чоловічу розкудовчену голову й кладе на траву, накривши її своїми грудьми».[105] Сміється юрба, сп'яніла від сонячної машини: «юрбу місить сміх... очі... проміняться, трусяться сміхом... Сміх, як горохом по барабану, дріботить по натовпу... Юрба вибухає реготом...»[106] Грізно сміється юрба, вимагаючи рівності, вимагаючи поділитися добром і потіснитися – аристократичних кварталах: «це вже не мовчазні, хмурі, скупчені страхом обличчя, а блискаючі п'яним простором очі, роти, пороздирані *мстивим сміхом*, вузлуваті руки, зарослі груди. Це вже гудучий, грізний, невпинний розлив»;[107] сміється автор цієї роботи, добиваючи тридцять третю сторінку (смертельно-есхатологічно). Сміх – це сила і влада, як формульовано у сцені Макса і Сузани: «Сузана впустила свою зброю, свій сміх, свою насмішкувату ласкавість. Вона вибита з сідла цим бурним наскоком, цією п'яністю, сміхом. *Макс сміється, значить, він дужчий і вищий*».[108] Сміх – це сила і свобода людського вияву, його антипод – поважна суворість, замкнутість, непорушність, ієрархія. Може видатися, що весь «онтос» роману побудовано на дихотомії поважного, серйозного, застиглого, ієрархічного – і смішного, амбівалентно-рухливого, анти-ієрархічного. Скажемо, метафоризуючи М. Фуко,– дискурс сміху домінує в романі – проявляючись на всіх рівнях презентації фікційного світу – від природно-космічного, глобально-соціального – до індивідуального. Але такі «афоризми» вимагають уточнення.

[104] Там же, с. 225.
[105] Там же, с. 221.
[106] Там же, с. 397-398.
[107] Там же, с. 413.
[108] Там же, с. 293.

Насмішкувата посмішечка Сузани – це щось інше. Стриманий сміх брильянтів – також інше. Щоб мислити сміх як рушійний дискурс роману чи світу, ми мусимо з'ясувати і визначити його як сміх гротесковий, карнавально-святковий – всенародний (або всеохопний); універсально-націлений; есхатологічно-торжествуючий,– в якому святкується і розігрується всеохопність катастрофи, загибелі – й народження, оновлення.

В. Свято і карнавал в романі.

І тепер ми приходимо до наступного питання: чи можна говорити про свято-карнавал в романі і про роман-карнавал (якщо ми доведемо, що феномен карнавального свята центральний у творі)? Чи можна говорити про сонячну машину або добу цієї машини як про карнавал? Якщо так, то які стосунки, яке її співвідношення з не-святковим, не-карнавальним? Яка динаміка святкового – не-святкового в романі?

Вище, встановивши, за Бахтіним, головні методологічні критерії, та досліджуючи природу, прояви, види та функції сміху в «Сонячній машині», ми вже говорили про катастрофічність чи есхатологічність гротесково-карнавального сміху. А також про «акумулювання», «нагромадження» есхатологічних «знаків» у романі – на природно-космічному (грізний тріумфальний регіт грози), глобально-соціальному (штукарська радісно-люта фізіономія людства, загроза війни), індивідуально-предметному рівні (повістка Інараку і викликані нею заворушення, «забавне» полювання за Мертенсом) тощо. Ці «знаки» можемо назвати перед-карнавальними. На тлі згущення передгрозової, перед-катастрофічної атмосфери розглянемо ще такі явища: сам Світовий Конгрес з його арками, танцями, засіданнями, походами миру і т. п., і святкове повернення Мертенса-претендента до Берліну з салютами, литаврами, церемоніальними військовими маршами. З точки зору святкової можемо назвати Світовий Конгрес офіційним святом, ієрархічним, бундючно

впорядкованим, радісно-важним, організованим згідно усіх соціальних норм і бар'єрів, це свято для вибраних (непомітної компанійки в тридцять душ – новоспечених королів на березі бретонського моря), тобто, попри всі поверхові офіційно-рожеві фрази про новий етап людства, воно є принципово нормативне і неальтернативне. Назвімо це псевдо-карнавалом, оскільки сама владча структура намагається представити це свято як рушійне і величне перетворення, оновлення, ощасливлення історії людства, але яке по суті є останнім рожево забутафореним кроком до закріпачення світу.[109] Ще менше карнавальної святковості у салоні Сузани Фішер – тільки для вибраних, вищих істот, жерців краси – сховане від посторонннього, особливо плебейського ока – елітарне святкування. Але передгрозова атмосфера натякає, що офіційний псевдо-карнавал не врятує людство, що людство потребує оновлення, що соціальне перенапруження, перенасичення – вже на межі катастрофи і потребує іншого, справжнього оновлення і карнавалу. «Гуде, скреготить, дзвякає, труситься, як у пропасниці, Берлін».[110] Напруження росте на всіх соціальних рівнях – кишить і гуде біржа, люто метушиться міщанська юрба, інаракісти ганяються за дичиною, «з воріт фабрик і заводів виливаються бурхливі юрби робітників. Суперечки, сварки, навіть бійки. Пролетарські кафе й ресторани повні лайок, дебатів, вимахів мозолястих кулаків, гострих слівець, від яких струшуються реготом склянки на полицях».[111] «Ох, буде люта буря!»– віщує природа. До кінця першої частини роману ця напруга досягає критичної межі:

> Захід хвилюється, колотиться в середині себе... Державні апарати в скаженій напрузі тримають рамці велетенських механізмів, де страшним темпом гуркочуть розігнані сили. Одного дня не видержать – і на друзки, на черепки, на порох розлетиться

---

[109] Світовий конгрес і приїзд Мертенса, див. с. 133-136, 143.
[110] *Сонячна машина*, с. 153.
[111] Там же, с. 194.

> культурний світ, загинувши під руїнами й залившися власною кров'ю.[112]

І ще один цікавий момент, пов'язаний з Інараком. Доктор Р. Штор читає в газеті нову сенсацію:

> Інаракісти висадили в повітря лондонську біржу. Загинуло тисячі мирних людей. Вибух був такої страшної сили, що на кілька кілометрів повисипалися з вікон шибки. У вікно одного помешкання (півкілометра від місця вибуху) влетіла в кімнату голова жінки, вбивши дівчинку.[113]

Придивімося до цієї картини та її функції. На мій погляд, цю газетну цитату слід читати в контексті поетики гротеску і карнавальної есхатології. Це радше космічно-есхатологічна чи «природна», ніж «реалістична» картина. Не деталі й подробиці, а сам катастрофічний рух видається мені тут головним. На користь гротескової бутафорності свідчить і дистанціювання топосу в Лондон – і взагалі, берлінські інаракісти обходяться в «Сонячній машині» лише грізними ловами, повістками, визволеннями і порівняно некривавими фізкультурними вправами. «Навіть» оперний театр з Мертенсом вони не встигають підірвати. Зате «літаюча голова» дає нагоду Фріцові жахнутися і уявити принцесину червоно-золоту голову також в літаючому вигляді. На мій погляд, гротесково-есхатологічний аспект тут домінує.

Але на цьому похмурному тлі народжується «казка», народжується сонячна машина. Простежмо ж її генезу, ознаки та функції. Ще на початку першої частини роману дізнаємося про поїздку Рудольфа Штора з метою «зробити ревізію горам після землетрусу»,[114] яка протривала трошки більше, ніж заплановані два тижні. Однак, як зауважують помешканці графської садиби, щось панові докторові сталося, (може, зустрів кого на тих синайських горах), бо став він «якийсь дивний, а з лиця його наче сяйво йде», він то «з

---

[112] Там же, с. 215.
[113] Там же, с. 215.
[114] Там же, с. 31.

блаженною посмішкою ходить по хаті, як граблями, розчісуючи волосся пальцями, або сідає біля валізки й неначе п'яними, блискучими, посоловілими очима любовно длубається в якихось камінцях».[115] Крім перманентно п'яного стану доктора Рудольфа, допитливий читач, відволікаючись час від часу на інші події, дізнається про те, що доктор щось варить – щось у нього «кипить у казанчику». А потім – і про тривалий піст анахорета, який починає турбувати оточуючих. Але ми з вами уже знаємо, що зварив доктор Штор і чим він харчується щодня. Підсумуємо найголовніші ознаки його стану і самопочуття – ідеться нам про вплив сонячного хліба. Його емоційний стан характеризується радістю, повнотою щастя, сп'янінням від щастя. Міняється саме ставлення до світу – воно стає підкреслено емпатичне («милі газети!»), вибачлива, любовно-іронічна посмішка не сходить з його уст. Він проходить по вулицях міста, по лісі, немовби пере-відкриваючи і переоцінюючи цілий світ з принципово іншої перспективи вільної і щасливої людини. І нарешті – перша публічна демонстрація. Я не буду тут зупинятися на вигляді і принципі роботи сонячної машини, ми це вже обговорювали. Зараз хочу звернути на такі моменти:

1) Смак сонячного хліба : «Солодкавий, дивно-хвилюючий, радісно-тужний дух випромінюється від тарілки». Смак – ось вислови Рудольфа: «я нічого кращого в житті не їв. Смак його не можна описати»; та пані Штор: «Господи, що за надзвичайний смак!.. Я готова з'їсти цілий центнер цього хліба».[116] Або скористаюся тут ще дещо пізнішими враженнями Макса, із-за їх емоційної виразності:

> Йому тепер хочеться забігти під кущі, кудись у найтемнішу нору, і там, сласно гарчачи, жадно глитати цю ніжну, теплу, п'янючу масу. По тілі проходить золотий, п'яний дзвін. Дивно й

---

[115] Там же, с. 82-83. З чого, за розміром «камінців», ми також дізнаємося, що дістав чи знайшов у горах доктор Рудольф не скрижалі.

[116] Там же, с. 231-233.

> моторошно: дзвенить усе тіло, дзвенить, як ударений серцем дзвін. У голові – вихровий чад – радісний, легкий, повний весняного бджоляного дзижчання.[117]

Тобто можемо говорити про *ідеальний* смак (смак, може, навіть не однаковий, а смак ідеалу кожного індивідуального продуцента) і, я б сказав, наркотичні параметри сонячного хліба – щось на зразок олімпійського нектару чи божественної амброзії – таємнича, ідеальна, п'янка страва богів.

2) Зв'язок сонячного хліба із сміхом. Людина, що скуштувала його, п'яніє від захвату, впадає в піднесений, веселий, святковий настрій. Сонцеїстичні юрби демонструють «сяючі посмішки», «вибухи реготу» тощо.

3) Есхатологічна природа сонячної машини – адже геліоніт було знайдено після землетрусу. Після десяти років експериментів Рудольфу Шторові «сама природа прийшла на поміч. Грізна й милостива природа. Вона струсонула землю, вона дала масу горя людям, але тут же й подарувала їм величезне щастя. Вона дала ге-лі-о-ніт».[118]

3) Ще одне – дістаємо натяк, що і доля самого Рудольфа пов'язана з космосом, з усім світом: «хто знає, може, й він, доктор Рудольф, якимись заплутаними нитками з'єднаний із тими величними, врочистими парадами народів...»[119] І в другому місці, з приходом чекістів і перед ув'язненням до божевільні:

> Сонце з самого порога хапає доктора Рудольфа в пекучі обійми, цілує в чоло, у примружені повіки, розхристані груди. Господи! Що ж злого може статися з дитиною Великої Матері? Хто посміє торкнутися волосу *улюбленого сина її*?[120]

---

[117] Там же, с. 290. Звернімо увагу тут на «бджоляне дзижчання», яке можна трактувати і як більш нам знайоме очмеління.
[118] Там же, с. 229.
[119] Там же, с. 138.
[120] Там же, с. 260.

Тут я хотів би наголосити такі моменти: задана вибраність Р. Штора, маргінального, відлюдькуватого, калікуватого, кульгавого[121] – бо під цією поверхнею знаходиться «космічна доля», прихована до часу надзвичайна *сила*, кровний зв'язок з сакральним – Сонцем, його призначеність на головну роль (як з'ясуємо, потім,– роль короля, коронованого юрбою, карнавального короля) оновленого ним суспільства (царства, якщо так більше подобається).

Ці ознаки, на мою думку, ведуть нас до карнавально-гротескової поетики, і на даний момент слід буде з'ясувати хід, наслідки і суть сонцеїстичного перевороту. Розглянемо його на цей момент саме в ракурсі свята. Як ми десь уже згадували, з благотворною підтримкою Інараку, сонячна машина «іде» в народ, поширюється. Незважаючи на заборону, на інформаційну блокаду, «Берлін із кожним днем щораз більше та більше гуде дивною чуткою, *хвилюючою казкою* про Сонячну машину... наче хтось щодня підкладає та й підкладає вогню у величезне черево велетня»[122] Люди, яким ця казка потрапляє до рук, миттєво сонцеїзуються, люди, які дізнаються про неї, впадають в мрійництво, задумуються про життя:

> І казка росте, гомонить, хвилює, не дає покою. Діловий, практичний, точний, скептичний Берлін починає пройматися *легковажною мрійністю, поверховістю, недбальством, довірливістю.* Казка залазить у затхлі, темні бюро й спиняє задумою руки найретельніших урядовців. Вона влазливо таємно шелестить по конторах, по всяких майстернях, по всяких установах, де сидять прикуті люди, навіваючи їм *мрію* про те, як прийде «вона» й розкує...
>
> Вона всюди вносить *нелад, заколот, непокій, незгоду, гризню.* Все, чого вона тільки торкається своїм химерним, таємним диханням, зараз же починає *шумувати, розкладатись...*[123]

---

[121] Я хотів би особливо наголосити цю кульгавість, калікуватість – як важливу «печать вищих сил»

[122] Там же , с. 317.

[123] Там же, с. 318.

Ніякі репресивні засоби проти неї не діють – заборона, підробка геліонітового скла, фальсифікація інформації – сонячна машина виявляється гідрою-драконом, в якого замість одної відтятої голови виростає десять – «Сонячний дракон із тисячею голів».[124] Вона гуртує, об'єднує людей, юрби стікаються до парламенту, вимагаючи легалізації машини. Вона з'являється в армії, поліції; на вулицях крутять корбу, а «юрба круг них танцює танець дикунів». І нарешті, розвалюється попереднє «королівство», і юрба коронує і носить на троні по вулицях нового короля, короля всеохопної маси, короля блазнів, карнавального короля сміху, щастя й оновлення, короля сонячної машини, нового ідола Рудольфа Штора: «посередині [натовпа] ледве рухається автомобіль, уквітчаний квітками, гірляндами зелені, обмаяний прапорами. Тріумфальний похід короля Німеччини, Рудольфа Штора, сьогодні коронованого на царство. Народ вітає його».[125]

В чому ж проявляється карнавальна основа сонцеїстичного перевороту? Гротескову природу сонячної машини і сонячного хліба ми вже, сподіваюся, з'ясували і довели. Підсумуємо тепер сонцеїзм, який нема сенсу «в который раз» переказувати, ми наголосили щойно лише найважливіші для нашого ракурсу аспекти. Які головні аспекти сонцеїзму?

1) Сміховий характер; переворот сонячної машини має характер веселої, безкровної, любовної і блискавичної революції, в його результаті запановує атмосфера радості, п'яного захвату (ми вже цитували про п'яний захват сміх юрби).

2) Всезагальний, всеохопний характер, все суспільство втягнено у свято. Всі повинні прийняти сонячний хліб. Ті кілька, хто не приймають, змушені ховатися, забиватися по своїх норах, борючись за саме виживання

---

124 Там же, с. 371.
125 Див. *Сонячна машина*, с. 379.

(прогодування),– вони принципово ненормальні та чужі карнавальному соціуму, вони – карнавально приречені (Сузана, Ганс Штор).

3) В результаті перевороту встановлюються нові людські стосунки – вільні й відкриті, анти-ієрархічні стосунки «сонячної рівності». По карнавальній «території» прокочуються веселі вакханалії переділу, перерозподілу, веселого погрому, знищення старого світу:

> На вулицях у темних тісних колодязях – і прозорість, і блиск, і п'яність, страшенний безмежний простір... Розгублено-щасливі і непорозуміло-сяючі, п'яно-розгорнені посмішки... А то нетерпляча поспішність, прожогливість, одстрілювання на всі боки здивованим захватом. Галасливі сп'янілі юрби з чорними коробками на спинах, із гітарами, мандолінами, флейтами, бубнами. Стіни вулиць, повтикувані головами, кивають, біліють посмішками.[126]

На тлі «експропріації» магазину одягу Ґольдмана вирисовується думка: «Грабіж чи жарт, чи так і слід тепер?»[127] За переділом речей настає велике переселення. На час свого панування карнавал не знає впину.

4) Ми вже сказали про рівність як зметення усіх ієрархічних суспільних бар'єрів у сміхових карнавальних стосунках сонцеїзму. І про рівність нових істот: людей-богів, рослин і тварин – в іронічному визначенні-титулуванні Шпіндлера. Тут підкреслимо етичний аспект сонцеїстичної рівності. В листі до брата Макс Штор формулює його як знищення праці-обов'язку і конечності (і в вузькому, і в загально-етичному плані); люди – колишні довічні каторжани виходять на волю:

> Вони напівголі отарами лежать на траві... Вони не вірять собі: невже ні завтра, ні післязавтра – ніколи вже *не муситимуть* щодня... бігти на свою каторгу? Невже вони можуть знати, що вони *вільні*, що ніхто їх за їхнє звято не *покарає*, не *оштрафує*, що їхні *діти від цього не голодуватимуть*, що вони можуть дивитися на сонце, на ліс, на траву і вранці, і вдень, і коли схочуть? Вони,

---

[126] *Сонячна машина*, с. 396-397, див. також с. 398-399. Нема змоги цитувати і наводити тут усі ці п'яно-радісні сцени.

[127] Там же, с. 399. Думку про «хапання жриць кохання» ми уже зацитували деінде.

> як діти, ні, як *народжені на світ у дорослому віці* [*sic*!]. Вони зворушені до сліз... вони ж так нічого не знають, так вони мало бачили, їм же не було часу, вони мусили «працювати».[128]

Тобто, як ми вже згадували,– сонячне зняття Адамового прокляття, доба золотого віку, Парадизу, сонячного достатку. І звернімо увагу на перемогу над страхом, насильством і рабським обов'язком в системі людських і суспільних стосунків сонцеїзму. Ще одним важливим елементом рівності виступає сам сонячний хліб, його ідеальність – і тому рівність для всіх (хоч ми допускали його «неоднаковість»). Підсумовуючи, хочу наголосити, що саме така сонцеїстична рівність відкриває шляхи етиці вселюбові, любові до всіх, до людей, до сонця, до світу.

5) Тілесний характер сонцеїстичного свята. Я вже говорив про «масові сцени» в романі, про загальну тілесність юрби – маси тіл – важливої дійової особи і сили роману. Сонячна машина звільнила тіло від рабства і нужди, вона розкріпачила його природну основу. Деформоване підневільною працею, приписами, умовностями і нормами, законами гноблення, субординації та продажу, тіло стало вільним, оновленим, безпосередньо-природним, тіло в добу сонцеїзму немов скидає стару шкіру, всі малопотрібні лахміття – воно роздягається і підставляється всеможливим ласкам і пестощам вселюбовного сонця і всепестливого людського кохання. Тіло ще несе ознаки минулого:

> Кишма кишить пролетаріат. Що за шкарубкі, погнуті, як потоптана бляха, лиця! Дегенеративні зуби, злочинницькі очі, увігнуті потилиці, худі й синювато-бліді, як у трупів обличчя! [спостерігає Сузана Фішер][129]

Але це наслідки колишньої деформації; звільнене ж та оновлене тіло мислиться у Винниченка як прекрасне – нехай ще не формою – але вже прекрасне своєю свободою, щастям і безмежним відкритим рівно для всіх

---

[128] *Сонячна машина*, с. 380-381.
[129] *Сонячна машина*, с. 386.

потенціалом творчості.[130] Сонячна машина підкреслює кровний зв'язок людини і сонця («Великої Матері»), людини і природи.

6) Не викликає особливих сумнівів святкова ритуальність сонячної машини і сонячного хліба. Сонцеїзм можна схарактеризувати як геліоцентричний пантеїзм. Впадає в око не тільки згадане щойно відродження інтимних стосунків людини і природи, але і характер ритуалу, веселого сонячного жертвоприношення (трава+піт) у самому акті виготовлення сонячного хліба.

Підводячи тут підсумки, зазначу, що вже видається доречним і можливим говорити про виразну святкову карнавальність репрезентованої в романі доби сонцеїзму. І додам, що ці, на мій погляд, каранавальні ознаки сонцеїзму ніскільки не суперечать розглянёному вище утопізмові. Специфіка Винниченкової утопії саме в тому і полягає, що показане карнавальне становлення, незавершенійсть, відкритий лімінальний горизонт утопії – близький до утопійності Сатурналій, утопійності карнавалу – свята (нехай і тимчасового) повернення і глибоко-досвідового переживання золотого віку,– а не до, скажімо, застиглої, суворо-необхідної, непорушної і по суті не-святкової класичної утопії. «Сонячна машина» саме тому і цікава, що поєднує утопійність і карнавальну святковість.

Але тут я передбачаю питання: а як тоді трактувати «жуйний» розклад суспільства, мертвий сонцеїзм? Оту нашу «дистопію» отваринення? І тут на думку спадають формульовані і розглядувані вище параметри карнавальності та свята: 1) есхатологічність і амбівалентність, пов'язані з тимчасовістю свята, з безперестаністю процесу смерті-народження; 2) а по-друге, щоб не бути занадто абстрактним,– ідеться про природно-космічний циклічний час. В цьому ракурсі, на мій погляд, занепад і розклад літнього карнавалу-сонцеїзму

---

[130] Тут згадуються ще його модерністичні пошуки справжньої краси. Наприклад, Максів трактат в облупленій кімнатці, розмова із проституткою (дочкою Наделів) нагадують проблематику «Чудного епізода» та ін.

пов'язаний передусім із зміною пори року, настанням холодних, меншесонячних осінніх і зимових днів. Величний карнавал природи закінчився – приходить пора сну, сплячки і очікування весни. Зацитую дуже характерні в цьому плані пейзажі:

> 1) Так, так, *кінчається літо* – парк увесь *у жовтих і червоних плямах, як у хоробі жовтяниці*. Сизо-фіалкові кущі *кричущим* квачем *урізались* у групки рівних густозелених ялин. Небо *недуже*, жовтяво-синювате, *недокровне*.[131] [І в той же час загострюється і хворобливо увиразнюється процес соціального розкладу]

> 2) Білі мухи монотонно, вперто, безупинно обсідають дахи, дерева вулиці... М'яко зсувається день у ніч, ніч – у день. *Сонце зникло*, тільки часом коли-не-коли боком, низом, винувато пройде над Берліном таке червоне, таке *байдуже, холодне*, заклопотане й зараз же ховається в синювато-попелясті хмари.[132] [І в той же час спостерігається суспільна стагнація й апатія].

> 3) І от на білому, чистому савані з'явилися чорні, масні латки. Сонце вже не ходить понад самим краєм обрію, вже не гнеться винувато, кудись поспішаючи, *не визирає сердитою червонопикою мачухою* з-за хмаряних горбів. *Весело* розпихаючи сиво-жовті кучугури, *владно, ясно* сідає на *трон і робить свій об'їзд*. І вітер уже не ганяється дурним цуценям за роями білих мух. *Грайливий, бурний, нетерплячий, розкудовчений* гасає він поперед *Великої Матері*, розкидає її відзви на всі боки, сурмить у сурми: прокидайтеся![133] [Натяки і передчуття сонцеїстичного відродження]

І саме цей момент, пов'язаний з карнавальною тимчасовістю, космічноприродною циклічністю[134] видається необхідною ланкою для з'єднання наших утопійних чи карнавальних фаз (і нічого дивного чи парадоксального – адже ми говорили про карнавально-гротескове сонцеїстичне «оприроднення» людини, відновлення її кровного зв'язку з природою). І в цьому ракурсі видається

---

[131] *Сонячна машина*, с. 390.
[132] Там же, с. 500.
[133] Там же, с. 501.
[134] Дещо слабше дихотомія смерті-народження, зими-літа виражена в романі співвідношенням світла-темрави, дня-ночі, хоч і вона вирисовується, наприклад, в останній сцені нічного рейду в штаб інтервентів і переможного ранку-фіналу.

принципово невірною думка Г. Овчарова (вірна з точки зору історичного матеріалізму):

> Але чи зміг Винниченко встановити причину обумовлености соціяльних явищ природною закономірністю? Ні, бо й не можна цього зробити. І тому всі основні явища виступають перед нами, як випадок. А тому вони залишаються непізнані, являються нерозумними й незрозумілими для нас...
>
> Чи розібрався ж Винниченко в природній закономірності? Теж ні. Він припустив абсолютну вищість, незмінність, вічність природніх законів, але природа за Винниченком так само непізнана, нераціональна, не піддається урозумінню... Темна, фатальна сила доконечности нависла над людиною й людством... А фаталізм веде до тупиків психологічних, особистих, соціяльних.[135]

По-перше, природа в романі не фаталістична, а циклічно-есхатологічна, часовий цикл буття якої складається з пір року, періодів смерті та відродження. Сам карнавал є по суті святом весняного відродження світу. І така природа, сподіваюся, піддається нашому врозумінню. По-друге, як ми уже сказали, «основні явища» або скажімо, рушійні фази роману (і на соціально-утопійній поверхні, і навіть на індивідуальній поверхні презентації персонажів) підлягають або, скажімо менш категорично, взаємодіють із природними, і зміна їх цілком обумовлена, закономірна, зрозуміла, сподіваюся, пізнана – саме з точки зору елементарної, вічної, циклічно-космічної змінності природи.[136] І тому «обрій» роману, потенційний обрій фікційного світу відкритий для майбутнього. Ми можемо справедливо передбачати там усілякі кризи, усілякі «зими», усілякі модифікації взаємодії людини і природи – але і «весни» також. так що я не вважав би це ані фаталізмом, ані соціально-історичним песимізмом. Навпаки, така відкритість,

---

[135] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"», с. 187.

[136] Тому вельмидратуюча для М. Зерова анімованість і характеристичність пейзажів роману, які прямо співвідносяться з іншими планами романної дії, видається закономірною і навіть необхідною для фікційного світу твору, адже це світ не байдужої об'єктивної природи, а світ тісної співдії природних і соціальних явищ.

на мою думку,– це радше «принцип надії». І «Сонячна машина» видається мені одним з найоптимістичніших і найсвятковіших в українській літературі.

Г. Дискурс свята й анти-свята.

І ще один момент слід розглянути перед тим, як закінчити цей розділ. Я хотів би поговорити про дискурс свята й антисвята. Я розумію метафоричність такої термінології та її «загально-природний», радше ніж соціальний сенс. Особливо цікавою видається динаміка свята й антисвята в останній частині роману.[137]

На тлі зимової апатичної «сплячки» набирає сили і висувається «зимовий» дискурс монархістів на чолі з принцом Георгом. Я маю на увазі «зимовий» не лише метафорично – як жорстокий і холодний – а передусім «онтологічно-зимовий». Адже саме зима і холод, менша мобільність населення дають йому можливість задумувати плани організувати контроль за людьми, відновити і зафіксувати назавжди старий порядок, базований на страхові, насильстві, рабстві і пануванні «вищих одиниць». Я вже цитував деякі вибрані моменти з принцгеоргіївської версії «світлого» майбутнього для людства[138]. На даному етапі можемо ствердити, що його контр-утопійний дискурс є програмово анти-святковим, анти-карнавальним. Ось деякі моменти звернення т. зв. Друзів Ладу:

> Рід людський перевертається на тупу тварину... Ми, Друзі Ладу, кличемо... до рішучої, героїчної, *безмилосердної* боротьби з цим злом людства, з Сонячною машиною. Ми кличемо до відновлення Ладу, Праці й Закону!... Кожний громадянин Берліна *повинен* завтра рано *добровільно* з'явитися до будинку райхстагу для реєстрації... *Мусять* оджити фабрики, майстерні, всякі установи нормального життя. Сонячна машина буде допущена до вжитку до того часу, поки відновиться порядок, нормальний лад і

[137] Ми розглядали есхатологічні знаки в досонцеїстичну добу як перед-карнавальні передбачення. Розглядали вибухове псевдо-свято Світового Конгресу. Додам, що єдиним виразно анти-святковим моментом до появи сонячної машини мені видається теорія вічного порядку Ганса Штора (див. *Сонячна машина*, с. 20)

[138] Там же, с. 465.

> людські засоби годування. Після того вона *навіки повинна бути знищена...* Коли назавтра на ранок на площу райхстагу не збереться не менше, як двадцять тисяч людей... ми... будемо *розстрілювати* всіх, кого знайдемо в помешканні, виключаючи дітей до п'ятнадцяти років, старих після п'ятдесяти років і хорих... Коли ж навіть розстріли нічого не вдіють, ми будемо *бомбардувати* Берлін і *знищимо* його в огні... Всіх, хто схоче ухилитись од свого обов'язку людини й утекти з Берліна, *будемо вбивати на місці.* Від завтрашнього ранку всякий рух у напрямі від центру до околиць *забороняється* й *каратиметься смертю.* Всяка агітація за Сонячну машину, всяке підбурювання проти «Друзів Ладу» каратиметься смертю на місці.[139]

Серйозність, погрозливість, зброя, примус, насильство – показові елементи й аргументи цього дискурсу антисвята. І закінчуються вони реальним показовим бомбардуванням кількох кварталів Берліну – пекельним вогнем, погромом, смертю.[140] Але у світі, який уже зазнав сонячної машини, сонячного карнавалу, навіть серед «зими» цей дискурс «природно» приречений. Бо насувається весна,– і *вчасно*-весняний, святковий дискурс Вільної Спілки Праці. Вище я вже розглядав презентацію цього дискурсу: святкову процесію «молодих, веселих, співучих, граючих істот», уквітчану гіллям і квітками, жовто-зеленими прапорами, з сурмами, бубнами, флейтами. Розглядали ми і маніфест.[141] Цей дискурс можемо назвати програмово святковим. Назвемо його елементи чи етапи – поїздка за паливом, масово-ентузіастичні перші успіхи, свято «народження» електричного «віяла» над Берліном, відновлення виробництва на вільній, природній, святково-ігровій основі праці. Кульмінаційною точкою цього дискурсу є безсумнівно свято *per se*, «грандіозне, колосальне свято» Сонячної машини. Спочатку розглянемо його роль і функції, так, як це презентовано в романі:

---

[139] Там же, с. 476-478.
[140] Див. там же, с. 488.
[141] Там же, с. 519-520.

> Свято – це генеральний огляд сил. Це перший спільний, пов'язаний крок. Не розпорошені[142] атоми збилися докупи в кам'яних печерах, не зігнане докупи обірване листя померлого дерева, а щось єдине, щось складене з багатьох одиниць, живе, суцільне, поєднане живими нитками... Свято – це підрахунок енергії, готовності, відданості, з'єднаності, волі. Це перший акт нової краси. Це перший вияв з'єднаної, пов'язаної, до одного напрямленої, радості.[143]

Крім оцінки свята як рушійної сили побудови нового творчо-омнеїстичного ладу, зауважимо не тільки єднаючу роль свята, але й організуючу функцію. За допомогою свята мислиться уже не попередній, карнавально-природний, космічно-циклічний сонцеїзм, що бенкетує сонячні карнавали влітку і розлазиться по норах на зиму,– йдеться уже про таку *організацію* свята-соціуму, де буде подолана його природна тимчасовість і циклічність. Подолана організацією. Але організацією на нових перетворених природно-людських засадах свободи і рівності.

Нема ніякої змоги детально описувати десятисторінкове свято Сонячної машини.[144] Виділимо лише найважливіші з огляду на напрям нашого аналізу моменти: 1) масовість, навіть всезагальність святкового видовища; 2) перенесення ритуального святкового дійства з міста на природу; ритуальна організація простору, гармонія: сонце, Велика Мати, сакральний центр універсуму,– рукотворна гора серед поля, на яку поставлено «Ковчег? Жертовник?»[145] – велетенську сліпучу Сонячну машину; 3) гіперболізація та гротеск дійових бутафорних «фігур» свята-вистави: страхітливих потвор-представників минулого (наприклад зросле двома різнорідними половинами, двоголове, чотирируке розп'яте тіло Нерівності та ін.); 4) виразно-карнавальна презентація Сонячної машини як джерела амбівалентного відродження: вона

---

[142] У виданні 1989 р. «нерозпорошені», одна з численних помилок.

[143] *Сонячна машина*, с. 542.

[144] Там же, с. 543-553.

[145] Там же, с. 543.

приймає в себе всі потвори і страхіття минулого і спалює, перероджує їх у смертельно-живлющому сонячно-святковому сакральному вогні; 5) всеохопний екстатичний і амбівалентний (екстаз жаху і захвату), кризово-лімінальний характер дійства, яке пронизує і втягує в себе всіх, і учасників, і глядачів; роль проповіді та співу як елемент видовища:

> А гімн росте, густішає, оркестр, хори злилися, втягли голоси тисяч грудей, розсунених морозом, розідраних екстазом. Жах надзвичайного, захват самознищення, згублення себе, перелиття в єдине, страшне, могутнє. Впасти на коліна, різати себе, виривати серце й кидати його туди в єдине, всевладне, дихаюче моторошно блаженним морозом.[146]

І в цей святковий екстаз драматично вривається страшний «дискурс» антисвята, мільйонова повітряна армада інтервенції Східних Країн – ефектний поворот, напружена динаміка Винниченкового фікційного світу. Мені це есхатологічне, майже космічне вривання антисвята і таке, а не будь-яке інше закінчення (скажімо, «природне» закінчення, затихання, розходження глядачів *etc.*) видається закономірним і необхідним у гротесковому світі «Сонячної машини». Знайома карнавально-гротескова амбівалентність загибелі – відродження, захвату – жаху, динаміка свята – антисвята доходить кульмінаційної точки.

Розв'язка нам уже відома. Зверну тут увагу на виразну гротесковість сонцеїстичних засобів боротьби з окупантами:

> Є інша зброя, у нас є найдужча за всі газові й промінні артилерії гармата – Сонячна машина, набита *приязною веселістю духу й любов'ю* до наших *бідних* ворогів. *Щирою любов'ю, щирою ласкою й веселістю*, мої панове! Ніякого опору, ніякого саботажу, виконувати всі розпорядження, слухатись усяких безглуздих і жорстоких наказів. Зносити село? Будь-ласка! Вертатися до порожніх магазинів? З охотою!.. *Ніяких насмішок, глуму, потайної зловтіхи, захованої злості.* Щиро, ясно, весело й любовно до найбрутальніших заходів противника. Панове, це найстрашніша

[146] Там же, с. 551.

> зброя для цих людей із смертоносними газами. Ви вчитайтесь у відозву: вони так само, як нашого збройного і всякого іншого опору, *бояться Сонячної машини.*[147]

І, очевидно, мусимо згадати винайдену Мертенсом другу грізну зброю для боротьби з загарбником – «непревзойденниї» красоти юних сонцеїстичних валькирій. Всі антисвяткові серйозні спроби повернути старий лад в зародку приречені на «весняний» провал:

> Відновлення старого ладу? Та це ж комізм, оперетка, фарс, а не відновлення. *Гомеричний регіт котиться по всьому Берліну.* Боже, які ідіоти: «всім вертатися на свої старі місця». Та будь-ласка![148]

Отже сміхом, щастям, любов'ю (на всіх рівнях), святом, грою перемагаються в романі страх, похмурість, ненависть, смертельна загроза антисвята. І вся інтервенція перероджується у святково-карнавальному горнилі Сонячної машини.

А що ж далі? – спитають читачі цієї роботи. А далі – ура! – вікторія! І Рудольфа Штора з Елізою-Пожежею благословляє юрба, і «рожево-золоті пальці Великої Матері». А ще далі – післямова П. Федченка, якою може насолодитися засолоджений читач. А ще далі – літо, осінь, зима, і так без упину. Але на майже-реальному, лімінальному обрії грізно видніється кінець оцієї роботи. Тож поспішімо туди, ласкавий чительнику![149]

---

[147] Там же, с. 567-568.

[148] Там же, с. 575.

[149] І ще кілька обіцяних слів про визначення А. Кравченка, який вважає «Сонячну машину» антиутопією, романом-застереженням (Див. А. Кравченко, «Журнальна критика 20-х років: тенденції методології» у збірнику *20-і роки: літературні дискусії, полеміки* [Київ: «Дніпро», 1991), с. 171-211]). Про застереження говорили і критики 20-х, у зв'язку із зображенням омнеїзму, натякаючи на можливі переродження Мертенса в Гітлера *etc.* Абстрагуючись від 1920-х рр., скажу, що головним моментом, де зосереджуються усі або принаймні більшість застережень, видаються стосунки і взаємодія індивіда та юрби. Психологія юрби, її ейфоричність, тотальність, ідолопоклонство й ідолотворення є головним застереженням. І ця проблема подана, але не вирішена і не наголошена до центрального рівня в романі. Серед найвиразніших в цьому плані моментів твору можна назвати роздуми Мертенса: «Самі мільйони вічно потребують деспотизму. Деспоти не родяться – їх робить і творить юрба... І, зліпивши із звичайнісінької людської глини ідола-деспота, вона вимагає від нього всіх ідольських деспотичних рис...» (див. *Сонячна машина*, с. 201-202); зауважмо ейфорію юрби при появі Мертенса в оперному театрі (с. 208); реакцію юрби, її ставлення до Р. Штора: «Юрба вже

Тільки іще раз поставмо вихідне запитання: чи можемо ми говорити про гротесковість і карнавальність роману в цілому? Думаю, що так. І поруч із

побачила ідола, вона вже готова молитися перед ним і складати йому жертви» (с. 376). В листі до Рудольфа «на деревню» Макс описує, що портрети генія людства поширюються і продаються по всьому Берліну, що готується його тріумфальний в'їзд до столиці (с. 384). В нео-сонцеїстичну добу відповідальна роль ідола цілковито покладається на доктора Рудольфа: «Рудольф Штор не може не знати, не вміти, не пам'ятати... Ідол? Ну, що ж – це пуповина, без якої не родиться нове людство. Ідолів розбивають, як тільки помітять, що вони з такої самої глини, як і всі? Ну, що ж – лучче бути розбитим ідолом, ніж цілим горщиком» (с. 535-536). Згадаймо також негайне засідання Спілки Вільної Праці в час інтервенції: «він є той, на якого з дикунським довір'ям дивляться очі всієї зали, навіть очі тих, які знають же найкраще, що він – не ідол» (с. 565). В кінці роману «потік тіл підхоплює ідола разом з авто і везе його разом з тріумфальним походом» (с. 610). Можна тут також додати, що і власний політичний досвід В. Винниченка в добу революції в Україні був пов'язаний з подібними моментами ейфорії мас, ідольського авторитету, ідольської відповідальності, і, врешті, скидання ідола, який не справдав надій юрби. І відношення нарратора до ідолотворчої юрби в романі можемо в цілому схарактеризувати як іронічно-розуміюче.

Тема індивіда та юрби стане центральною у Винниченковій концепції «акордизму» в неопублікованому романі «Вічний імператив», в якому фігурує «светлая личность» професор Брен (своїм «сідластим чолом» нагадує Мертенса) та король Франції Франсуа III (*sic*!), а також мільйонери, фашисти та чекісти – все це див. у монографії С. Погорілого *Неопубліковані романи Володимира Винниченка*, с. 40-67. Використаю кілька цитат, наведених у монографії, які ілюструють Винниченкове трактування теми юрби. В романі деформована соціальними умовами маса представлена як «Іванище»-молох:

> Іванище – це велетенське Страховище з мільярдами клітинок, найскладніших органів, всевидющих очей, всечуючих вух, всесутнє, всемогутнє, всежорстоке і всеблаге, всемстиве і всемилостиве, всеправдиве і всебрехливе. Воно є найвище знання і найдурніша забобонність, святість і гріх, ганьба і чеснота. Воно є джерело життя і смерти людини. Без Іванища нема нічого, порожнеча, нуль. (с. 43 монографії).

«Іванище» нівелює, воно пожирає людські «я», ненавидить людські одиниці, це

> Огидне, величезне страховище, що обросло дивною щетиною... Ах, та це ж не щетинки, а кінчики людей, кінчики голів, рук, ніг, ... це колосальна збита маса людських тіл. І ця паща, і ці ями-очі, і ці лапи, все це – люди, люди, люди. А це жалюгідне, крихітне, голе жабеня, це «я»? Такий крихітний, такий мізерний згусточок, а як від нього віє цим жахом перед страховищем (с. 50).

«Іваницу» Винниченко протиставляє закон «вічного імперативу», закон «акордизму»– спосіб життя, базований на повній природній гармонії «Я» та «Ми» та на харчуванні лише сирою рослинною їжею. Земля на цей раз фігурує в романі як «Велика Мати» (*sic*!). Ось як професор Брен просвіщає його величність Франсуа III:

> Інтереси нормального індивіда... та інтереси колективу зовсім не протилежні... Навпаки, як і всі інші сили в людині, так і ці дві, завжди намагаються бути в гармонії, в погодженні одного з одним... Інтерес колективу стає настільки особистим інтересом, що відділити себе від колективу вже немає можливості (с. 52)

Але повернімося до з'ясовуваної нами карнавальності «Сонячної машини» – адже карнавал – показово масовий феномен; тріумфуюча маса-стихія є його головним рушієм і субстратом. Тому застережливі анти-утопійні натяки розчиняються в романі у святковій атмосфері, повній захвату, ейфорії та масового оптимізму.

вияснениими вище лініями утопійних соціумів, морально-етичної доктрини, співдії контр-утопій в романі вирисовується лінія карнавального свята і сміху. І саме вона, з її поєднанням різнорідного і протилежного, з її амбівалентністю відмирання та народження, з її синтезом біологічного, космічного і соціального часу, з її програмовою незавершеністю є тою мотивуючою ланкою, яка дозволяє зв'язати і синтезувати всі ці лінії-рівні роману в одне, насичене динамікою і зміною дійство-видовище, що затягує у свій святково-карнавальний вир читача.

V. Висновки, підсумки та перспективи

1. У цьому заключному розділі я ставлю перед собою кілька завдань. Перше – ще раз коротко підсумувати те, що було пророблено в попередніх розділах.

У першому розділі я спробував виробити методологічний апарат дослідження «Сонячної машини» як утопійного твору. Я намагався показати, що для вивчення утопійних творів необхідне поєднання історико-літературного та соціологічного підходів. Для з'ясування історико-літературного контексту я розглянув основні значення терміну «утопія» та головні ознаки утопії (часово-просторова трансцендентність й альтернативність); коротко окреслив основну проблематику й напрямки історичного розвитку та тематики утопій.

Для поставлених цілей цієї роботи було прийнято й обгрунтовано ширше трактування терміну «утопія». Літературна утопія (приймаючи до уваги думку, що утопія чи утопійність можуть проявлятися на інших рівнях– ідеологічному, теоретичному, політично-практичному) визначалася як такий літературний твір, в якому соціальна альтернативність і трансцендентність є центральними тематично-ідейними елементами. У з'ясуванні цієї центральності підкреслювалася історична детермінованість і роль читача. Термін «літературна утопія» характеризувався як родове поняття, яке включає піджанри «утопії», «антиутопії», «дистопії», в основі розрізнення яких лежить ціннісне ставлення фікційного альтернативно-трансцендентного світу до реальності, з якою він співвідноситься і взаємодіє.

Для розуміння ширшого контексту утопійних творів було використано соціологічний підхід, сформульований у працях К. Мангайма, Ю. Габермаса, П. Рікьора. Головними соціологічними категоріями в цьому аспекті є поняття «утопійного мислення» (мислення соціальної групи, що, знаходячись на

маргінальному або не-центральному становищі соціальної ієрархії, ставить собі за мету змінити чи підірвати існуючу ієрархію та стан речей), утопійного дискурсу (дискурсу цієї групи) та контр-утопійних дискурсивних стосунків суспільства.

Поєднання літературно-історичного та соціологічного підходів дозволило у другому розділі переглянути домінуючі в наявній критичній літературі визначення та характеристики і висунути свою версію трактування утопійності «Сонячної машини». По-перше, на відміну від попередніх критиків, які трактування утопійності починали від образу сонячної машини, я спробував охарактеризувати часово-просторові стосунки твору як трансцендентно-альтернативні, тобто утопійні, а також інтерпретувати фікційний соціум Винниченкового роману як ряд жанрово-тематичних фаз: анти-утопія, дистопія та утопія. По-друге, я намагався показати, що утопійність роману може з'ясовувати на рівні формулювання Винниченком альтернативної морально-етичної доктрини «природної» людини та природного людського співжиття – на противагу сучасним соціальним стосункам – деформованим і чужим справжній людській природі. По-третє, я намагався показати, що конфігурацію та взаємодію дискурсів у фікційному соціумі а також формулювання, вмотивування та реалізацію «версій» майбутнього в романі можна розглядати як боротьбу контр-утопій. Однак було з'ясовано, що жанровий (з точки зору утопійних піджанрів), ідеологічний та дискурсивний аналіз ще не дають змоги пояснити і вмотивувати динаміку фікційного світу «Сонячної машини» як цілого.

Тому у третьому розділі я спробував пояснити цю динаміку поетикою карнавально-гротескового видовища. У першій частині було доведено, що презентація фікційного світу «Сонячної машини» є виразно візуальною, «кінематографічною» (в цьому стилістично-нарративному сенсі); що багатство

нарративних прийомів показує тенденцію до автономізації персонажів та об'єктів від нарратора роману. У другій частині, застосовуючи визначення та підхід М. Бахтіна до аналізу явищ середньовічної сміхової культури (з певними застереженнями і в точно окресленому контексті), було з'ясовано: 1) гротесковий характер персонажів та об'єктів роману; 2) сміхову та святкову атмосферу роману – на основі вивчення презентації, ролі та функцій сміху і свята в романі; 3) карнавально-гротесковий характер сонячної машини та сонцеїстичного перевороту; 4) мотивацію соціальної динаміки роману її взаємодією з природно-циклічним, карнавально трактованим (як амбівалентний процес смерті – відродження) часом; 5) амбівалентну динаміку дискурсів свята й антисвята в романі.

Таким чином, загальний висновок цієї роботи – характеристика «Сонячної машини» як «політематичного» роману, головна риса якого з'ясовується синтезом утопійності (втіленої на тематичному, ідеологічному та дискурсивному рівнях) та карнавально-гротескової поетики.

2. На даний момент я хотів би загально, не претендуючи на вичерпність, окреслити можливості розгляду утопійної теми в українському контексті. Це дасть нам змогу подивитися на «Сонячну машину» як на твір, що, попри всю його унікальність, з'явився в інтелектуальному, культурному та політичному середовищі, якому зовсім не чужа утопійність. І поява Винниченкової утопії не є чимось дивним, а скоріше вписується в тенденції розвитку української літератури.

На мій погляд, розгляд українського «утопізму» радше в ідеологічному, ніж літературному плані, можна почати з українського романтизму. Інтерес до фольклору, ідеалізація «народу», його минулого – має певний утопійний елемент. Я б сказав навіть, що перші кроки української літератури на

початку XIX ст., український літературний дискурс того часу можуть мислитися як утопійний – як сподівана в майбутньому, вимріювана, проектована література (своя, інша, ніж великоросійська-імперська) – як передбачувані в перших нечисленних «ластівках»-альманахах «солов'ї». Можемо говорити про утопійну візію слов'янської федерації в документах Кирило-Мефодіївського братства, про месіаністичні впливи Міцкевичевих «Книг пілігримства польського» на «Книги буття українського народу». Навіть у Шевченка образ України-«саду», оновленої землі без царя, без ієрархічної структури, де буде «син, і буде мати»– натякають на утопійний елемент (детальніше про образи ідеальної спільноти див у кн. Гр. Грабовича «Шевченко-міфотворець»[1]). Утопійні елементи прослідковуються, на мій погляд, і в Кулішевому хуторянстві, з негативною оцінкою суєтного і марного міста та ідеалізацією «природного» життя. Франкова повість «Захар Беркут» також дає підстави говорити про намагання письменника з дидактичною метою створити візію гармонійної общини минулого, де громадські інтереси домінують над особистими. Тобто можемо зауважити, що утопійні елементи не чужі українській літературі та ідеології.

В російській дореволюційній літературі з'явилося кілька утопійних творів, серед яких можна передусім назвати (починаючи не від Радіщева) Н. Чернишевського, «Вечер в 2217 году» Н. Фьодорова; «Земля», «Республика Южного Креста» та ін. В. Брюсова; «Через полвека» С. Шарапова; трилогію «Творимая легенда» Ф. Сологуба; «Красная звезда» й «Инженер Мэнни» А. Богданова. Дуже популярним були переклади Е. Белламі. Перекладено було Т. Кампанеллу, У. Морріса, Г. Уеллса, Р. Оуена. В кінці XIX на поч XX ст. в

---

[1] Див. розділи «Ідеальна спільність і суспільна структура», «Ідеальна спільність і суспільна структура як універсальна модель» у книзі *Шевченко як міфотворець* (Київ: «Радянський письменник», 1991), с. 87-117.

російських перекладах виходили наукові розвідки Ш. Ріше, А. Кірхенгайма, А. Фойгта, присвячені утопійній літературі.[2]

В контексті української літератури справді великий інтерес і попит на утопійні, фантастичні твори помічаємо у двадцяті роки. В цей час в українському перекладі виходять «Тунель» Б. Келермана, «Залізна п'ята» Дж. Лондона, «Червона зоря» А. Богданова та інші. Серед перших українських фантастичних та утопійних творів О. Білецький згадує оповідання Сандро Касьянюка («Нова утопія», надруковане в «Шляхах мистецтва», 1922, № 2 та «Машинне весілля» – в «Культурі і побуті», 1925, № 12), який виявляв задатки «українського Уеллса»[3], але нічого більше не надрукував, а також «Фантастичне оповідання» І. Сенченка (1923). Сенченкові, на думку Білецького, бракує фантазії, його оповідання засерйозне для пародії, «а для серйозного твору... надто насичене елементами пародії».[4] В 1925 р. вийшов утопійно-фантастичний роман «Останній Ейджевуд» Ю. Смолича, в якому автор намагався зобразити протистояння соціалістичної республіки та імперіалістів, що готують інтервенцію. В кінці 1920-х на поч. 1930-х Ю. Смолич написав цілу низку фантастично-авантюрних романів: трилогію «Прекрасні катастрофи» (1928), «Що було потім» (1933; продовжує дію першого роману), «Ще одна прекрасна катастрофа» (1928); а також роман «Четверта причина» (1932). На початку 1930-х виходять романи «Ідуть роботарі» В. Владка (1931), «Суддя Рейтан» М. Паньківа (1931), «Червона ракета» П. Лісового (1932).[5]

---

[2] Див. передмову В. Шестакова «Эволюция русской литературной утопии» у збірнику *Вечер в 2217 году. Русская литературная утопия* (Москва: «Прогресс», 1990), с. 5-21.

[3] О. Білецький, «Проза взагалі й наша проза 1925 року».– У кн. О. Білецький, *Літературно-критичні статті* (Київ: «Дніпро», 1990), с. 77.

[4] Там же, с. 77.

[5] В. Положій, «Погляд із минулого. Спроба стислого нарису з історії української радянської фантастики».– У зб. *Подорож без кінця. У світі пригод і фантастики. Історія і поетика жанрів* (Київ: «Радянський письменник», 1986), с. 167-178.

В російській літературі 1920-х і 1930-х найбільш помітні утопійні та антиутопійні твори: «Трест Д. Е.» та «Хулио Хуренито» І. Еренбурга, «Остров Эрендорф» В. Катаєва, «Крах республики Итль» Б. Лавреньова, «Мэсс-Мэнд» М. Шагінян, «Аэлита» А. Толстого, «Страна Гонгури» В. Ітіна, «Грядущий мир» Я. Окунєва, «Борьба в эфире» А. Бєляєва, «Через тысячу лет» В. Нікольського, «Земля счастливых» Я. Ларрі, «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. Чаянова, «Мы» Є. Замятіна.

Дещо детальніше, ніж у простому переліку, я хотів би зіставити чотири твори в українській літературі 1920-х рр., в яких цікаво, при зіставленні з «Сонячною машиною», проявляються утопійні елементи. Це повість «На уходах» А. Чайковського (1921), «Санаторійна зона» М. Хвильового (1924), «Майстер корабля» Ю. Яновського (1928) та «Ще одна прекрасна катастрофа» Ю. Смолича (1930).

Повість «На уходах» (абстрагуємося від її західно-українського контексту) цікава тим, що вона репрезентує цікавий зразок підліткової дидактичної літератури і має елемент ретроградної (ідеалізує минуле) утопії, де дидактичний образ ідеальної громади вплетено в цікаве історично-пригодницьке тло. Велика група уходників (500 чоловік) вирішує назавжди покинути Канів, де їх нещадно обкладають податками, і заснувати в степу укріплене, ні від кого не залежне поселення. Уходники обирають голову громади (найдосвідченішого старого Кіндрата Муху), прибічну раду і отамана (Журавля). За чотири роки поселення, переживши найважчі часи колонізації та будування хат і укріплень, стає на ноги і багатіє: «Уходникам жилося добре. Не було тут ні бідних, ні багачів, не було ні голодних, ні голих, не було дармоїдів чи лежнів. Правда, кількох прогнали з села – хто не хотів старшині підкорятися».[6] Земля в поселенні та всі вироблені продукти – спільні. На

---

[6] А. Чайковський, «На уходах».– У кн. А. Чайковський, *Повісті* (Львів: «Каменяр», 1989), с. 182.

кожну сім'ю видається товарів і продуктів залежно від її розміру. Решта відкладається про запас, на випадок неврожаю, або йде на продаж.

> Кожний уходник мусив робити, що йому казала старшина і що хто міг. Лише немічні діди, хворі та діти були вільні від праці для загального добра... Кожний робив для всіх, всі для кожного... всі любилися взаємно і один одному допомагали, я що всього було досить, то не було причин для сварок і колотнечі. Дрібні непорозуміння вирішувала старшина, і її мусили всі слухати.[7]

Єдина проблема, яка виринає перед поселенцями в майбутньому – це поступове зледащіння в «тепличних» комуністичних умовах і розніження після успішних оборонних операцій проти татар. Про це головним чином і турбується головний герой твору, Тарас Партиченко, за заслуги якого «перед родиной» прижиттєво поселення було названо Тарасівкою. Повість видається цікавою з нашого огляду саме неприхованим, але вплетеним в пригодно-авантюрницьку канву, а тому читабельним (з прицілом на підліткову чи юнацьку аудиторію) дидактичним утопійним елементом, роль якого зводиться до захаро-беркутового ствердження та глорифікації громадських цінностей та інтересів.[8]

Після цього твору видається «стрибком» братися до «Санаторійної зони» М. Хвильового. Я не збираюся вичерпно характеризувати цю тонку і

---

[7] Там же, с. 237.

[8] Варто тут додати про згадувану нами в попередньому розділі казку (брошуру-метелик для селян, надруковану у Відні в 1875 р.) С. Подолинського «Парова машина». Події казки відбуваються в жнива 1874. Головного персонажа Андрія Запорожця калічить парова молотарка, і в стані шоку він галюцинує і бачить нове життя в Україні за якихось 20 років. Поступове зростання незадоволення селян та зріст їх свідомості призвели до «квазі»-козацько-гайдамацької революції, що почалася на багатих традиціями землях Подніпров'я. На бік повстанців перейшли солдати. В результаті пани або були знищені (ті, що чинили опір), або вислані за межі України. Всі фабрики, машини, панські та державні землі було усуспільнено і передано у власність громаді. Основним чинником політичної організації нового ладу стали громади (сільські та міські), які обирають представників на вищі рівні влади, але всі важливіші питання вирішують на зборах. Працюючи на спільному полі, люди отримують частину урожаю, залежно від потреби (кількість дітей etc.). Частиною продукції громади обмінюються між собою, щоб отримати все необхідне. В нових умовах було створено досконаліші та безпечніші для людей механізми, всі мають змогу вчитися, було побудовано нові просторіші та зручні будинки. Немає армій, юнаки тренуються, вчаться їздити верхи і володіти зброєю. І що особливо цікаво, майбутні українці визначають себе як рівноправні козаки (як соціально-етнічне самовизначення). Тобто маємо в цьому творі футуристичну утопійну козацьку візію, на відміну від більш поширених ретроградних (відсунутих у минуле).– Див. С. Подолинський, «Парова машина», *Вибрані твори* (Монреаль: Українське Історичне Товариство, 1990), с. 11-28.

багатошарову повість, яка заслуговує монографій. Зверну увагу лише на головні проблеми, що виникають при зіставленні твору з утопійними параметрами. По-перше, «Санаторійна зона», на мій погляд, в цілому повинна розглядатися в комплексі з оповіданням «Я (Романтика)». Головним ляйтмотивом, що проходить через оповідання до повісті, можна назвати процес розкладу, фрагментації особистості. В «Я (Романтиці)», попри всю роздвоєність і психічну граничність персонажа, ще можемо відчувати його *когерентно* (зв'язно, англ. *coherent*), як особу, принаймні здатну згадувати і мучитися спогадами, тоді як в «Санаторійній зоні» бачимо процес розкладу, при якому особистість втрачає відчуття світу, втрачає свою автономність, відчуття кордонів себе і світу, доходить до повної фрагментації та до сприйняття довколишнього як фантомів. З точки зору утопійності я б виділив кілька моментів. Перше – це зона як певна соціальна структура, друге – співвідношення зони із зовнішнім світом (включаючи проблему простору), третє – проблема часу в контексті презентованого світовідчуття. В першому ракурсі можна було б поставити запитання про те, як потрапляють мешканці зони туди (напр., по знайомству – версія анарха, метранпажа), з чого складається соціальний апарат або «персонал» зони – адже його по суті не видно, показово нема лікаря (лише дзвенить лікарів сетер на протязі повісті), хто такі оті санаторійні стрільці і що (кого) від чого вони бережуть (майно зони від бандитів) і санаторійний дурень (роль якого – крик «тоски» «за невідомим життям, яке мчиться до невідомих обріїв»[9]), в чому полягає суть санаторійного «оздоровчого режиму» – в розпорядку-регламентації дня, в набиранні ваги; в процесі обездуховлення, машинізації (на що нарікає анарх, безгрунтовний романтик[10]); в комунікативно-духовному безвиході анарха, який,

---

[9] М. Хвильовий, «Санаторійна зона», *Твори в п'ятьох томах* (Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: «Смолоскип», 1980), т. 2, с. 109.
[10] Там же, с. 80.

утікаючи від плебсу, завжди потрапляє до санаторійного дурня? В другому ракурсі можна, на мій погляд, звернути увагу на просторову дезорієнтацію в людини в «Санаторійній зоні». З одного боку «зона на краю світа», з неї відкриваються Ґралтайські межі (комбінація загірніх озер, загірньої туманної безвісті, граальської святості, і алтайської азії дегенерата з «Я (Романтики)») і «воістину прекрасні далі», з крапкою експериментальної ферми, якісь поселки, місто з в'язницею, електростанція, обсерваторія, кипіння індустрії, аероплани. Але раптом читач відчуває відсутність людей – безлюдність, ґалюцинаторність того позасанаторійного світу – «оази закинутого города»(потрапляючи туди, анарх проходить порожні будинки, «квартали як щось абстрактне й непереможне» – «місто було незрозуміле»[11]), того гуркоту шосе, електростанції, кипіння індустрії. Сама зона з командної висоти вже видніється «заозерною птицею», і нема берегів за її межами, і заозерні чи Ґралтайські межі раптом в кінці повісті перетворюються в «далекі бойні». І якимсь підспудним ляйтмотивом наростання тривоги і безвиходу звучить репліка сестри Катрі «тут десь криється помилка».[12] На мою думку, можна поставити питання про дистопійність і програмовий песимізм зображеного через фрагментовану свідомість, гнітючого і деформуючого цю свідомість світу повісті.

В романі Ю. Яновського утопійність може розглядатися як тло відкритого і всеохопного оптимістично-романтичного процесу творення життя – роману – корабля – «культури нації». Що ми можемо сказати про світ, в якому живе То-Ма-Кі? – Більше дізнаємося про фільми майбутнього, про Мас-Кіно-Мистецтво. Але навіть такі сигнали, як безіменні назви: Республіка, Місто, То-Ма-Кі (титул замість імені) говорять про якийсь загальний лад, в

---

[11] Там же, с. 136-137.
[12] Там же, с. 75.

якому ім'я замінене функцією. Дізнаємося кілька фактів з історичної перспективи – про турецьку морську блокаду, війну з поляками в 1940 р., про «сірих, як солдати» дітей Республіки з дитячого будинку – «інкубатора майбутніх будівників».[13] Дізнаємося про концентричну будову міста (з Центральним Кільцем та Радіусами) і в довідці про давнє закриття готелів – після доведення в *палаті депутатів*, що «готелі дають травми в мозкових центрах людини, і через ці травми зростають такі контингенти *злочинців, як батьковбивці, руйначі родинних основ, песимісти й істерики*».[14] В кінці нарратор формулює узагальнений образ щасливої утопійної Республіки (час її можна визначити 2000 роком – на основі датування «польської» війни в 1940 р.):

> Я бачу, як повиростали заводи і фабрики. Розмножилися дороги. Вода ріки віддає свої мільйони сил. За плугами ходить веселий нарід... Я вгадую всю кількість людей, що мандрує тепер до місця праці. Жінки годують дітей. Безперервний, дедалі зростаючи й зростаючи, пливе над містом сигнал до роботи. Я чую безліч ніг, що топчуть планету.[15]

На мою думку, що цікаве у «Майстрі корабля», це саме показова відсутність держави як постійно-присутньої авторитарної системи (або принаймні не-бачення, не-усвідомлення її) і декларація автономності персонажів.

Утопійний елемент виразний у третьому романі з циклу «Прекрасні катастрофи» Ю. Смолича – «Ще одна прекрасна катастрофа» (1930). У романі йдеться про створення індійським лікарем Нен-Сагором у віддалених горах «сонячного» міста Геліополіса, де, впровадивши систему лікування розкладеним на спектр і дозованим сонячним промінням, «вирощує» абсолютно здорових тілом і духом «сонячних» людей. Геліополіс і Нен-Сагор стають перешкодою для індійських імперіалістичних властей і вони намагаються знищити «Місто Сонця». Таким чином підкреслюється

---

[13] Ю. Яновський, *Майстер корабля* (Нью-Йорк: НТШ і УВАН, 1954), с. 77.
[14] Там же, с. 18.
[15] Там же, с. 229.

безперспективність утопійно-наукової без «профілактики соціальної».[16] Хочу зауважити два моменти з приводу «Прекрасних катастроф». По-перше, на мій погляд, тут можна говорити про якісь впливи «Сонячної машини» – в плані розгортання детективно-авантюрного сюжету, самого образу «сонячного міста» і використання сонячного проміння. А по-друге, видається можливим говорити і про *dead end* утопії в радянській літературі, починаючи від 1930-х років. Утопія (як і фантастика), з її візією майбутнього, з її тяжінням до альтернативності і трансцендентності ставала все більш небажаною.[17] Головним завданням літератури стає глорифікація і «фіксування» прекрасного радянського сьогодення. Скажімо, вже у Смолича дія «Прекрасних катастроф» відбувається в сучасному і акцентується «благотворна» роль Країни Рад.

В цілому, співставляючи «Сонячну машину» з іншими творами, в яких можна виділити утопійний елемент, відзначимо два моменти. «Сонячна машина» видається справді першим в українській літературі утопійним романом. Скепсис і сумнів Зерова та Білецького тут можна відкинути. А по-друге – за виразністю і «багатошаровістю» його утопійної домінанти – твір видається мені єдиним романом, який можна без особливих застережень назвати утопійним (утопійність творів Хвильового та Яновського вимагають вироблення особливих координат). Або принаймні, єдиним утопійним романом, який виходить за рамки літературного факту, є важливим чинником літературного процесу свого часу[18] і може ще й сьогодні масово читатися та інтерпретуватися з інтересом. І по-третє, роман В. Винниченка видається

---

[16] Як каже С. Пильненький, «На світанку фантастики» у зб. *Подорож без кінця. У світі пригод і фантастики. Історія і поетика жанрів* (Київ: «Радянський письменник», 1986), с. 240.

[17] А також авантюрно-пригодницькі елементи все більше починають трактуватися як ворожі, буржуазні, призначені для «присипляння» пролетарського класового чуття – як такі, що суперечать завданням соцреалізму.

[18] Г. Костюк та С. Погорілий писали про впливи Винниченкової манери письма на Г. Косинку, М. Хвильового, Б. Антоненка-Давидовича, В. Підмогильного та ін. Див. С. Погорілий, *Неопубліковані романи Володимира Винниченка* (Нью-Йорк: УВАН, 1981), с. 24.

далеко не випадковим у контексті української літератури 1920-х років. Адже саме доба революції та 20-і роки характеризуються «утопізмом». Утопізмом і революційних, державотворчих та політичних проектів, і утопізмом в літературі (та мистецтві). В сенсі, скажімо, заперечення старої літературної традиції (зокрема, модерністської, суб'єктивно-імпресіоністичної, і перехід до екстерналізму у футуристів і формалістів), візії нової літератури, нових завдань і засобів, нового читача, яких, якщо ще немає,– то треба створити. Використовуючи «модні» утопійні теми, фантастику, гострофабульні прийоми, проза 1920-х, різні літературні угрупування, намагалася зацікавити, завоювати широку аудиторію, пропагуючи в той же час свої ідеї про літературу та суспільство. «Сонячна машина» – яскравий приклад такого порядку.

3. Наступним кроком цієї роботи буде загальне окреслення місця «Сонячної машини» у творчій еволюції В. Винниченка. І спробуємо показати, що утопійні тенденції в його творчості та діяльності далеко виходять за межі «Сонячної машини», і роман становить одну і, може, найуспішнішу в цьому сенсі ланку.

Але почнімо з визначення та оцінок «Сонячної машини» критиками, які намагалися з'ясувати, що становить головний смисловий стрижень роману і яке місце він посідає у Винниченкавій творчості. В загальних оцінках домінує характеристика «Сонячної машини» як ідеологічних або психологічно-досвідових підсумків самого письменника. Наприклад, П. Христюк кваліфікує роман як

> яскраве виявлення намагань Винниченкових зорієнтуватись в тій складній ситуації, що постала у всьому світі після імперіялістичної війни 1914-1918 р., після задушення перших повстань пролетаріату в Західній Европі і після перемоги революції на Сході Европи – в Росії та на Україні, намагання наблизитись до свідомости революційного пролетаріату і водночас використати в процесі творчости найновіші

> літературно-технічні досягнення сучасної буржуазної літератури.[19]

На думку Г. Овчарова, в романі Винниченко зайнятий самим собою, «робить певні підсумки свого і своєї соціяльної групи ідеологічного шляху, дає досить розгорнене накреслення принципів того світогляду, що склався у Винниченка після довгих його ідеологічних блукань і шукань... Винниченко дає підсумки своєму дотеперішньому ставленню до марксизму... дає не тільки критику, а й концепцію».[20] І. Лакиза визначає «Сонячну машину» як ідеологічну віддушину, фантазію для фантазії, ескапізм від політики в літературу. Навіть куди «академічніший» та об'єктивніший О. Білецький схильний трактувати роман як «біографію» Винниченка:

> основою роману і особливо основою соціальної його частини є для автора, як і слід було ждати, записи його «мнеми» (біопсихологічний термін), враження від пережитого ним особисто і лише задрапованого укривалами соціально-утопічного та любовно-психологічного роману [у Білецького цей пасаж виділено курсивом].[21]

Розуміється, таке трактування має сенс і ми до нього ще повернемося. Наступним кроком після такої інтерпретації є ставлення до роману (через ставлення до Винниченка та його ідеології чи «мнеми») як до літературного факту, продукту. Тут маємо досить широкий спектр варіантів: твір – чужий, непотрібний шкідливий для радянського читача (Овчаров); твір нікчемний з соціальної перспективи, але повний авантюрно-детективної майстерності (Річицький); роман свідчить, попри недоліки, що Винниченко ще не сказав свого останнього слова і що «ми ще можемо чекати від нього нових творів» (Христюк), «Сонячна машина» – небуденне явище не тільки в українській

---

[19] Г. Овчаров, «Винниченкова „Соняшна машина"»,– У кн. Г. Ф. Овчаров, *Нариси сучасної української літератури. Випуск перший* (Харків: Література і Мистецтво, 1932), с. 163.
[20] Там же, с. 162.
[21] О. Білецький, «„Сонячна машина" В. Винниченка».– У кн. О. Білецький, *Літературно-критичні статті* (Київ: «Дніпро», 1990), с. 130.

літературі (Білецький). Але на даний момент звернімо увагу на таке підсумкове визначення В. Коряка: «„Сонячна машина" завершує розвиток української буржуазної літератури. Процес відштовхування від російської літератури, европеїзації тематики й сюжету досягає найвищого ступеня в „Сонячній машині". Роман многопляновий, многоплощинний, тканий у зовсім новому, зовсім европейському жанрі».[22] Хоч твір і не мобілізує пролетаріат до боротьби, а радше присипляє його класове чуття, але читається, тим не менше, «просто таки „взасос"».[23]

Що нас передусім цікавить у Коряка, це його характеристика «Сонячної машини» як *останнього* твору української «буржуазної» літератури. Справді, чи можна визначити такий контекст роману? В якому сенсі? Передусім відчувається якийсь «особливий статус» роману, його етапність і перехідність. Мені здається, що переформулювавши цю оцінку, можна говорити про Винниченкову «Сонячну машину» як про один з останніх модерністичних творів. Причому, вже явно відчувається переростання модерністичних рамок, більш відчутних у драмі та психологічних романах 1907-1917 рр.[24] Справді, на багатьох сторінках знаходимо колишнього Винниченка: «чесність з собою» (Еліза, Макс, Р. Штор); сила біологічного начала, біологічного потягу людини, інтерес до еротики, «чуттєвих» описів (Еліза, Р. Штор, Мертенс, Макс); пошуки краси (Макс – Сузана, тема Максової книги про красу, його усіляких листів, промов і маніфестів); співвідношення індивіда та юрби (Мертенс, Р. Штор); висміювання і критика буржуазної міщанської моралі (Труда); анімованість пейзажів і природи (з усіма «модерністичними» веснами та

---

[22] В. Коряк, *Українська література. Конспект* (Харків: ДВУ, 1929), с. 201.

[23] Там же, с. 201.

[24] Мусимо відзначити, що Винниченко навіть в попередні періоди з труднощами «вписувався» в ці рамки своїм трактуванням краси, своєю анти-елітарністю й орієнтацією на масового читача. Що викликало застереження «програмових» модерністів (наприклад, «Української хати»), які в цілому приймали Винниченка і трактували як «свого». В тому сенсі «Сонячна машина» є вивершенням попередньої еволюції письменника.

осенями. Але, крім цього, вже бачимо й інше: якісь свідомі чи несвідомі формалістичні засоби оголення прийому, колажності, незвичайно мобільної нарративної техніки, більш дистанційованого і більш іронічного до зображуваного світу нарратора, виходи на ідеологічний чи концептуальний роман, роман-доктрину, що потім стане домінувати у Винниченковій прозі. М. Зеров, підсумовуючи свою в цілому негативну оцінку роману писав:

> «Сонячна машина» робить враження компромісу між давніми навиками і новими прагненнями, між природними даними автора і його новими літературними завданнями. Сугубий реаліст, Винниченко спробував сил у соціально-фантастичнім романі і не зміг вийти за межі своєї землі і свого часу.[25]

І не видається дивним, що Зерова, з його строгими жанровими та стильовими вимогами, дратувала гетерогенність, стильова незвичність «Сонячної машини».

Загалом можемо підсумувати, що критика звернула увагу на етапність «Сонячної машини» і схарактеризувала твір як початок нового періоду Винниченкової творчості (П. Христюк, З. Єфимова, І. Лакиза, зрештою, і М. Зеров). Після попередніх двох етапів: 1) малої форми, від перших публікацій до революції 1905-1907 рр. включно; 2) драми та проблемно-психологічного роману (1907-1920),– третій період, що почався «Сонячною машиною» було визначено як період утопійного, соціально-пригодницького та політично-філософського роману.[26] З точки зору сьогоднішньої ретроспективи справді можна сказати, що останній період Винниченкової творчості характеризується спробами розробити крупномасштабні романні форми, втілити в художніх образах глобальні загальнолюдські проблеми та доктрини утопійного характеру.

---

[25] М. Зеров, «„Сонячна машина" як літературний твір».– М. Зеров, *Твори в двох томах* (Київ: «Дніпро», 1990), т. 2, с. 456.

[26] Така періодизація С. Погорілого, яка збігається із Зеровською. Дещо відмінно розглядає творчість Винниченка П. Христюк: другий період він окреслює історично – як добу реакції 1907-1910, і тоді третій етап розглядає з 1911 р. і визначає його як період широкої суспільної обсервації, крупної літературної форми. Я тут приймаю періодизацію М. Зерова та С. Погорілого як найбільш обгрунтовану.

Однак слід додати, що утопійні мотиви появилися у творах Винниченка раніше від «Сонячної машини». Так, в романі «Хочу!» (1915) фігурує соціаліст-утопіст Петро Сосненко, який намагається висунути альтернативу тейлорівській організації праці шляхом «отворчення» праці створення цілої мережі, а то й міста фабрик, заводів і майстерень, де робітники були б зацікавлені в результатах роботи. Частина прибутків, за його задумом, ітиме на потреби робітників, а частина – на розширення виробництва. Робочий день складатиметься з восьми годин – по чотири години в двох різних видах діяльності, щоб робітники не перевтомлювалися одноманітною працею.

У третьому періоді творчості Винниченка проблеми впорядкування суспільства, проекти людського співжиття, тенденція розгортати й будувати твір довкола якоїсь заздалегідь визначеної ідеї чи доктрини (відчутні й раніше і в прозі, і в драмі) стають центральними і домінуючими, і романи його часто служать для маніфестації цих проектів. В наступному після «Сонячної машини» романі «Поклади золота» (1926-1927) ця тенденція проявляється менше. В центрі авантюрно-детективного твору – ідея «загубленого раю» (один з варіантів назви твору) в образі України. Поклади золота виступають символом багатства самої рідної землі, і головним підсумком марних пошуків секретних документів є рішення героїв повернутися на Україну, щоб там знайти свої «поклади золота».

Головним ідеологічним стрижнем наступного роману-трактату В. Винниченка «Вічний імператив» (1935-1936) виступає закон (він же вічний імператив) гармонійного, природного співіснування індивідуума та колективу (акордизму), за яким інтереси «Я» зливаються з інтересами «Ми» без будь-якого примусу. Цей закон трактується як варіант космічної гармонії, рівноваги й узгодження сил. Йому протистоїть деформована капіталізмом і комунізмом маса – ідол-«Іванище» (як його називає Винниченко), який

нівелює, пожирає людські одиниці. Твір написано з перспективи нарратора III тисячоліття, як роман-кінофільм, що передається з центральної станції в приймачі всього майбутнього людства.[27] Роман «Лепрозорій», збудований як великий монолог героїні, романізовано викладає вчення конкордизму– системи лікування та реорганізації сил людського організму чи колектива на базі погодження, врівноваження. В його основі – сувора вегетаріанська дієта і здорова етика простих природних потреб і почуттів. Конкордизмові протиставлено «дискордизм» – «прокажений» розпусний, цинічний і продажний стан сучасного суспільства, який веде до війни, тиранії, насильства. І, нарешті, останній Винниченковий роман «Слово за тобою, Сталіне!», маючи підзаголовок «політична концепція в образах», формулює тему колектократії. Прийшовши до висновку (в который раз), що суспільство зайшло в тупик, Винниченко пропонує врятувати його заміною приватно-капіталістичної та державно-капіталістичної (СРСР) власності кооперативною формою, при якій всі працюючі на підприємстві є водночас співвласниками. Прибутки підприємства діляться залежно від трудового вкладу кожного робітника. Немає змоги детальніше говорити про ці романи. Радше гіпотетично (як читач романів «Сонячна машина» і «Слово за тобою, Сталіне!») спробую визначити тенденцію останнього періоду творчості Винниченка. На мій погляд, в цьому періоді наростає доктринальна заданість творів, їх дискурсивна монологічність, дидактизм і декларативність. Намагання письменника схопити всезагальний, глобально-всеохопний потік і тенденції життя ведуть до все більшої абстрактності персонажів, їх субординованості втілюваній доктрині. Він усе більше тяжіє до трактату і проповідування, про що свідчить його

---

[27] Тут і надалі для короткої характеристики неопублікованих романів В. Винниченка, що зберігаються в його архіві в Колумбійському університеті, я користуюся монографією С. Погорілого *Неопубліковані романи Володимира Винниченка*, де на базі детального вивчення архівних матеріалів докладно з'ясовуються тематика, зміст, стилістичні особливості пізніх Винниченкових романів.

філософсько-публіцистичний доробок: підготовчі (як їх називає С. Підгорілий) трактати «Щастя», «Листи до юнака» (1928-1930), а згодом десятирічна двотомова праця – Виниченкова «улюблена дитина», трактат «Конкордизм» (1938-1948). На мою думку, можна говорити про все більшу дискурсивну дезорієнтацію В. Винниченка. Чим далі, тим у більшій ізоляції опинявся письменник, і тим більше він втрачав відчуття аудиторії і потрапляв у невідповідний своєму статусові і безперспективний тон. Адже утопійність у Винниченка – це активне візіонерство, спроба вплинути на життя цілого суспільства, яке червоною ниткою проходить через усе його життя: участь в РУПі і соціал-демократичному русі, діяльність на чолі Директорії ,[28] а згодом за кордоном, його спроби переїхати на Україну з метою побудови нового суспільства, його розчарування в більшовизмі, намагання в 1930-х роках вплинути на європейські уряди і організувати європейський протекторат над Україною, щоб відвернути загрозливу для всього людства війну між Гітлером і Сталіним за українські землі. Винниченко-мисленник, як і Винниченко-політик, як підмітив і показав І. Лисяк-Рудницький, відзначався комбінацією, з одного боку, гострої спостережливості, тонким розумінням ситуації (адже багато з його спостережень і передбачень про сталінізм, про політичний розвиток Європи справдилися), високими етичними стандартами, але з другого – доктринерським максималізмом, політичним ідеалізмом і прожектерством. І тому, при правильному розумінні ситуацій, людей, політичних тенденцій, він тим не менше приходив до хибних висновків і нереалістичних планів.[29]

---

[28] Такий, наприклад, план, як створення культурних центрів з житловими приміщеннями та майстернями у мальовничих куточках України (Канів, Карпати) для літераторів і митців; як утворення єдиної української церкви на чолі з Шептицьким, що вбезпечило б віруючий український народ і від проросійськості великоукраїнського православ'я, і від польських впливів. Див. детальніше про політичну діяльність Винниченка I. L. Rudnytsky, "Volodymyr Vynnychenko's Ideas in the Light of His Political Writings", *Essays in Modern Ukrainian History* (Edmonton: CIUS, University of Alberta, 1987), с. 425-427.

[29] І. Лисяк-Рудницький, порівнюючи риси політичного мислення В. Винниченка та Д. Донцова, зауважив багато спільного (генерація, освіта, доктринерський тип мислення) і охарактеризував

Неважко помітити, що в центрі всіх його візій, навіть пізніших, глобально-всеохопних – Україна є сенсом і метою діяльності. Україна, відчувана як рана і втрата. Рай дитинства, з надзвичайною любов'ю та хвилюванням описаний в щоденнику як «чудесний край», «сповитий вінком пісень»:

> Я з болем пригадую села над Дніпром, старовинні, затишні, де вулички, як коридорчики, а в коридорчиках пахне гноєм, коровами, кропом з городів, квітками від хат. У тих вуличках, у тих селах живуть поетичні люди, які співають, носять старовинну одежу і, патріархально-чисті, добродушні, чесні, всі говорять чистою українською мовою... Потім я спав поруч з батьком під возом...[30]

Та сонячна Україна, для якої він задумав сонячну машину, яка була «покладами золота», єдиним і болючим скарбом усього його життя. Яку він хотів бачити вільною, щасливою та оновленою: «Мене хвилює та картина, яку я собі нарисовую, картина перебудови всіх відносин, законів, богів, гріхів, понять, станів. Мені рисуються осяяні електрикою села в садках, пов'язані шосами, залізницями, пароплавами. Палаци-фабрики, храми-університети, городи без брудних убогих передмість, без тюрем».[31]

Він продовжував «віщати» і пропонувати версії «как нам обустроить» Україну і перевлаштувати життя на землі, не маючи уявлення про доктринерський і нереалістичний характер своїх теорій і не маючи аудиторії навіть у діаспорі (на відміну від тамтешнього освяченого пророка), він продовжував турбуватися світовою політикою, не маючи жодної політичної

обох діячів як репрезентантів *Gesinnungsethik* (Веберівський термін, що, на противагу *Verantwortungsethik* (етиці відповідальності), визначається абсолютними вимогами, максималістичними доктринами і радикальною опозицією існуючому станові речей),– I. L. Rudnytsky, "Volodymyr Vynnychenko's Ideas in the Light of His Political Writings", *Essays in Modern Ukrainian History* (Edmonton: CIUS, University of Alberta, 1987), с. 433-434.

[30] В. Винниченко, *Щоденник*, т. 1, с. 68, запис від 21 червня 1914 р. Додам, що батько Винниченка залишився і помер на Україні.

[31] Там же, с. 310, запис від 2-го січня 1919 р.

влади,[32] він продовжував думати, що український народ пам'ятає та шанує його, що він «в масах трудящих не самотній» і «цим людям не чужий»[33], не уявляючи, мабуть, собі, що «народ», може, уже й не знає його прізвища або знає як буржуазного націоналіста і автора занепадницьких шкідливих творів. Що немає «коридорчиків» і немає «поетичних», «добродушних», «чесних» людей, немає фізично-безповоротно.[34] Все життя домагаючись рівноваги та гармонії, він все більше втрачав її, і рівновага – як колись– життя та ідеї, літератури та інтелектуальної програми, утвердження та сумніву– все більше переходила в «одне», в «тотум», в «трактат». І в тому, на мій погляд, його найбільша трагедія. А «Сонячна машина», з її відпруженням і святковістю, здатністю до дистансу, само-дистансу, іронії, з її ледь іронічним, але нездоланим оптимізмом, з її ідейно-інтелектуальним багажем, але і з автономністю фікційного світу, і тому – більшою художньою збалансованістю – видається мені вершиною, зенітом Винниченкової творчості, його останнім «великим» романом.

---

[32] Цікаво, наприклад, якесь самоусвідомлення Винниченка, його місця і масштабу, підказує, навіть в «інтерпретації» дружини, один з листів Р. Я. Винниченко до друзів: «Главная его болезнь это артерит, болезнь артерий, тоже что у англ. короля. С этим недугом можно жить очень долго, но нужна спокойная во всех смыслах жизнь. Как ее добиться при бурном и неровном темпераменте борца и политика?!» (не маючи змоги справдити за оригіналом, я не вносив змін у і не виправляв текст: «то же» окремо, «артрит»),– *В. Винниченко. До двадцятиліття з дня смерти* (Мельбурн, 1971), с. 12, лист від 25-го січня 1950 р.

[33] В. Винниченко, *За яку Україну* (Париж, 1934), с. 42.

[34] Цю ілюзію Винниченка сигналізує, на мою думку, один з листів його дружини до друзів в Австралію: «Мы положили его на Муженском кладбище, где он будет лежать до тех пор, пока Украина не сможет принять его к себе... Как жаль, что не смог он вернуться на родную землю, почувствовать ту любовь, которой окружил бы его народ». –*В. Винниченко. До двадцятиліття з дня смерти* (Мельбурн, 1971), с. 18, лист від 20-го березня 1951 р.

Бібліографія

Аскин Я. Ф. «Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве». У зб. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: «Наука», 1974, с. 67-73.

Білецький О. «Сонячна машина» В. Винниченка». *Літературно-критичні статті*. Київ: «Дніпро», 1991, с. 121-130.

Богданов А. *Красная звезда. Инженер Мэнни*. Hamburg: Biblioteca Russica. Helmut Buske Verlag, 1979.

Винниченко, В. *За яку Україну*. Париж, 1934.

Винниченко, В. *Перед новим етапом*. Торонто: «Вперед», 1938.

Винниченко, В. *«Пророк» та невидані оповідання*. Нью-Йорк: УВАН, 1960.

Винниченко, В. *Сонячна машина*. Київ: «Дніпро», 1989.

Вечер в 2217 году. Русская литературная утопия. Москва: «Прогресс», 1990.

Володимир Винниченко. До двадцятиліття з дня смерти. Мельбурн, 1971.

Володимир Винниченко. Статті і матеріали. Нью-Йорк: УВАН у США, 1953.

Гелиополис. Немецкая антиутопия. Москва: «Прогресс», 1992.

Гречанюк С. «Володимир Винниченко: доля і доба». *На тлі XX століття*. Київ: «Радянський письменник», 1990, с. 187-242.

Зеров М. «Сонячна Машина» як літературний твір». *Твори в 2-х тт.*, т. 2, Київ 1990, с. 435-456.

Иванов В. В. «Категория времени в искусстве и культуре XX века». У зб. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: «Наука», 1974, с. 39-67.

Костюк Г. *Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка.* Нью-Йорк: УВАН, 1980.

Костюк Г. «Світ Винниченкових образів та ідей. До 100-річчя з дня народження письменника». *У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980*. Сучасність, 1983, с. 32-55.

Костюк Г. «Юрій Яновський». *У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980.* Сучасність, 1983, с. 172-191.

Кравченко А. «Журнальна критика 20-х років: тенденції методології.» *20-і роки: літературні дискусії, полеміки.* Київ: «Дніпро», 1990, с. 171-211.

Мор Т. «Утопія». Кампанелла Т. «Місто сонця». Київ: «Дніпро», 1988.

Г. Овчаров. *Нариси сучасної української літератури. Випуск перший.* Харків: Література і Мистецтво, 1932.

Погорілий С. *Неопубліковані романи В. Винниченка.* Нью-Йорк: УВАН, 1981.

Річицький А. *Винниченко в літературі і політиці.* Харків: ДВУ, 1928.

Сапаров М. А. «Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения». У зб. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.* Ленинград: «Наука», 1974, с. 85-103.

Свєнціцький І. *Винниченко (спроба літературної характеристики).* Львів: накл. автора, 1920.

Українка Леся. «Утопія в белетристиці». *Зібрання творів у 12 тт..* Київ: «Наукова думка», 1977, т. 8, с.155-200.

Утопия и утопическое мышление. (зб. ст., упоряд. Є. Чалікова). Москва: «Прогресс», 1991.

П. Христюк. *Письменницька творчість В. Винниченка. (Спроба соціологічної аналізи).* Харків: «РУХ», 1929.

Чапленко В. «Мистецька характеристика «Сонячної машини» Володимира Винниченка».– *З історії українського письменства.* Нью-Йорк, 1974, с. 89-95.

Чапленко В. «Останній «винниченківський» роман В. Винниченка»– *З історії українського письменства.* Нью-Йорк, 1974, с. 108-116.

Bayertz, Kurt. "From Utopia to Science? The Developement of Socialist Theory Between Utopia and Science." Mendelsohn, E. and Nowotny, H. (eds.) *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia*. Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1984, p.93-110.

Beauchamp, Gorman. "Zamiatin's *We*." *No Place Else. Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, p. 56-77.

Berneri, M. L. *Journey through Utopia*. London: Routlege & Kegan Paul LTD, 1950.

Biesterfeld, Wolfgang. *Die literarische Utopie*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974.

Davis, J. C. "Science and Utopia: The History of a Dilemma." Mendelsohn, E. and Nowotny, H. (eds.) *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia*. Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1984, p. 21-48.

Fogg, Walter L. "Technology and Dystopia." *Utopia/Dystopia?* Cambridge: Schenkman Publishing Company, 1975, p.57-73.

Graham, L. "Bogdanov's Red Star: An Early Bolshevik Science Utopia." Mendelsohn, E. and Nowotny, H. (eds.) *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia*. Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1984, p. 111-124.

Hansot, Elisabeth. *Perfection and Progress: Two Modes of Utopian Thought*. Cambridge: The MIT Press, 1974.

G. Kateb, *Utopia and Its Enemies*. London: The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Ltd., 1963

Kovaly, Pavel. "Marksism and Utopia." *Utopia/Dystopia?* Cambridge: Schenkman Publishing Company, 1975, p. 77-92.

Kumar K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*.Cambridge: Basil Blackwell, 1991.

Manheim, K. *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*. New York: Harcourt, Brace

Morton, A. L. *The English Utopia*. London: Lawrence & Wishart Ltd, 1952.

Mumford, Lewis. The Story of Utopias. Gloucester , Massachusetts: Peter Smith, 1959.

Marin, Louis. *Utopics: Spatial Play*. New Jersey: Humanities Press Inc., 1984.

Nowotny, Helga. "Sciense and Utopia: on the Social Ordering of the Future." Mendelsohn, E. and Nowotny, H. (eds.) *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia*. Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company, 1984, p. 3-18.

Plattel, Martin G. *Utopian and Critical Thinking*. Pittsburg: Duquesne University Press, 1972.

Polak, Fred. *The Image of the Future*. Amsterdam, London, New Jork: Elsevier Scientific Publishing Company, 1973.

Richter, Reyton E. "Utopia/Dystopia: Threats of Hell or Hopes of Paradise?" *Utopia/Dystopia?* Cambridge: Schenkman Publishing Company, 1975, p. 3-17.

Ricoeur P. *Lectures on Ideology and Utopia*. New York: Columbia University Press, 1986.

Rudnytsky I. "Volodymyr Vynnychenko's Ideas in the Light of His Political Writing".*Essays in Modern Ukrainian History*. Edmonton: CIUS, University of Alberta, 1987, c.417-434.

Rullkötter, Bernd. Bogdanov- Politeker und Phantast. Богданов А. *Красная звезда. Инженер Мэнни*. Biblioteca Russica. Helmut Buske Verlag Hamburg, 1979, pp.I-XVIII.

Ruppert, Peter. *Reader in a Strange Land. The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: The University of Gergia Press, 1986.

Shklar, J. *After Utopia. The Decline of Political Faith*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.

Ueding, Gert. "Literarur ist Utopie." *Literatur ist Utopie. Herausgegeben von Gert Ueding*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, s. 7-14.

Walsh, Chad. *From Utopia to Nightmare*. New York and Evanston: Harper & Row, 1962.